Н. К. РЕРИХЪ

ИЗДАНІЕ „АПОЛЛОНА“

ПЕТРОГРАДЪ. 1915.

PRINTED IN RUSSIA

Т-во Р. Голике и А. Вильборгъ. Петроградъ, Звенигородская, 11.

Н. К. Рерихъ. ‚Въ башнѣ' (‚Принцеса Маленъ')
(темпера—1914).

N. Roerich. ‚Dans la tour' (‚Princesse Maleine')
(détrempe).

ТВОРЧЕСКІЙ ПУТЬ РЕРИХА

Александръ Гидони

I

А ПОСЛѢДНЕЕ десятилѣтіе мы научились судить объ искусствѣ, какъ мастерствѣ; мы, наконецъ, признали самозаконность искусства. Но до сихъ поръ, въ статьяхъ о выставкахъ тѣхъ или другихъ групъ и отдѣльныхъ художниковъ, даже въ книгахъ и брошюрахъ объ искусствѣ, мы не успѣли еще выйти по существу изъ мало отвѣтственныхъ формъ рецензіи.

Писатель, даже не яркій, но которому удалось обратить на себя общественное вниманіе, получаетъ огромное преимущество передъ любымъ нашимъ мастеромъ изобразительныхъ искусствъ—въ широтѣ оцѣнки. Этимъ, быть можетъ, лучше всего выражается дѣйствительная отчужденность нашего искусства отъ жизни общества. Интересъ къ искусству, несмотря на всѣ внѣшніе успѣхи отдѣльныхъ художниковъ, не только не возросъ со временъ передвижничества, но, пожалуй, даже умалился... Въ передвижничествѣ конца прошлаго вѣка мало было красоты, еще меньше мастерства, но оно было близко и понятно своей публикѣ; между художникомъ-передвижникомъ и его зрителемъ существовали, несомнѣнно, токи взаимнаго пониманія и сочувствія. Спору нѣтъ: со времени ‚Міра Искусства‘ вкусъ отдѣльнаго зрителя утончился, но если передвижники въ процесѣ своей работы опустились до уровня средняго зрителя, то художники ‚Міра Искусства‘ не успѣли поднять своей публики до уровня новыхъ, ими принесенныхъ, художественныхъ требованій.

Главнымъ меценатомъ передвижниковъ была публика. Они передвинули русское искусство въ поле зрѣнія тѣхъ круговъ нашего общества, которые ранѣе были вовсе къ нему равнодушны. Они пригласили разночинца къ радованію живописи. И разночинецъ благодаренъ имъ до сего времени, оставаясь неизмѣннымъ ихъ зрителемъ.

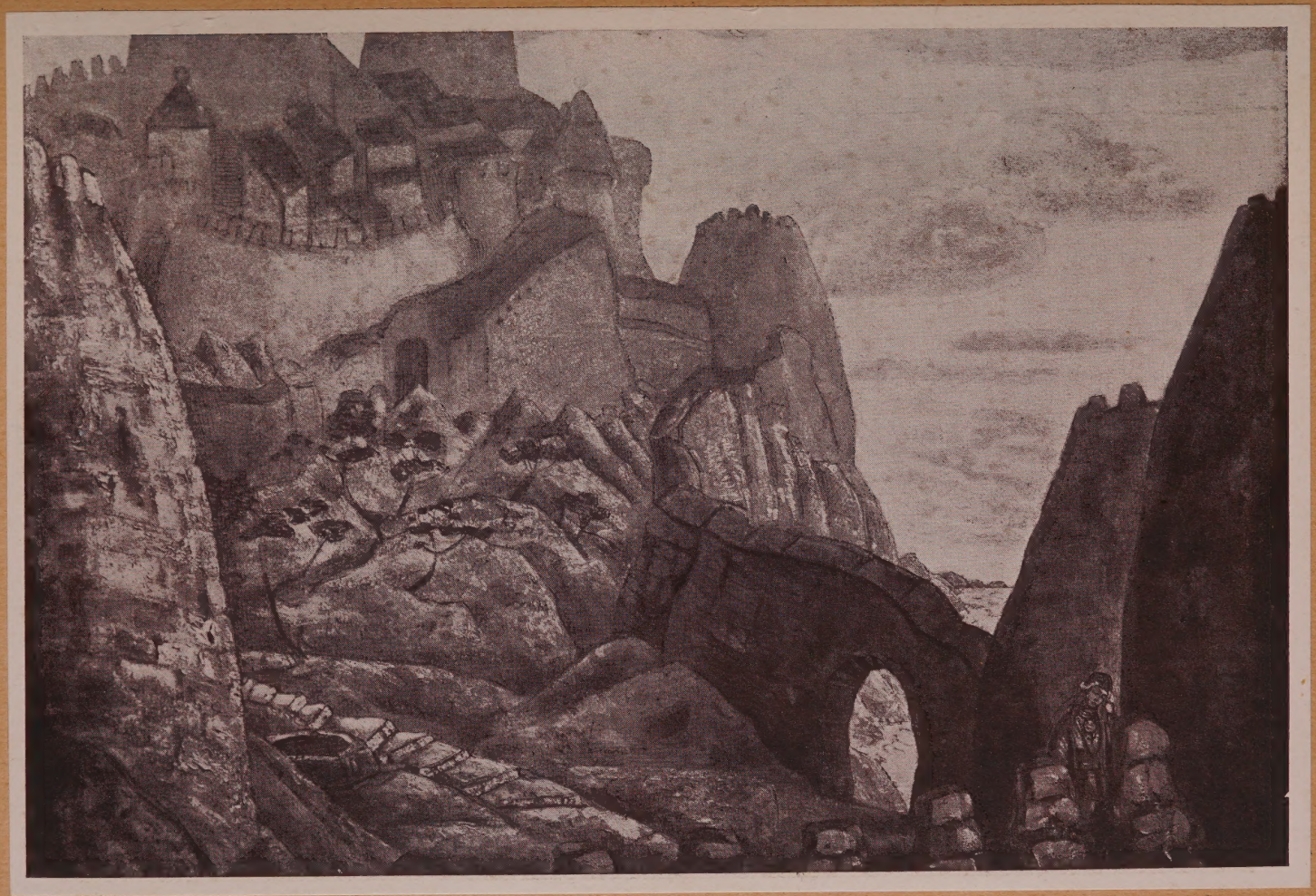
У ‚Міра Искусства‘ не оказалось своей публики, ибо нельзя считать публикой тѣ нѣсколько тысячъ столичныхъ жителей, которыя посѣщаютъ всѣ вернисажи, какъ всѣ премьеры. Одно время думалось, что ‚Міръ Искусства‘ пріобрѣлъ симпатіи молодежи, въ частности, молодыхъ художниковъ. Это проходитъ на нашихъ глазахъ... Выступивъ съ протестомъ противъ засилія сюжета и публицистики въ искусствѣ во имя живописи и мастерства, художники ‚Міра Искусства‘ могутъ быть свидѣтелями того, какъ на нихъ же оправдалась всегдашняя наша традиція предпочтенія, оказываемаго литературѣ, публицистикѣ. Вѣдь если разобраться въ

большой и почтенной работѣ, исполненной ‚Міромъ Искусства‘, то станетъ совершенно яснымъ, что всю перестройку нашихъ вкусовъ выполнилъ журналъ С. П. Дягилева, а успѣхи отдѣльныхъ художниковъ этой групы или шли далеко за предѣлы ‚Міра Искусства‘, или развивались вовнѣ, не заключая въ себѣ единственно ‚Міру Искусства‘ свойственнаго; та же часть групы, которая являлась дѣйствительнымъ ядромъ, очень скоро вся выразилась, и дальнѣйшее вліяніе этихъ зачинателей ‚Міра Искусства‘ на новыхъ художниковъ — оказалось мало плодотворнымъ.

Если въ своемъ упадкѣ передвижничество отъ принципа ‚сама жизнь‘ (чему нельзя отказать въ выразительности и силѣ) докатилось до рецепта ‚похоже на жизнь‘, то вѣдь ‚Міръ Искусства‘, начавъ смѣлымъ протестомъ во имя ‚красоты жизни‘, въ своемъ упадкѣ дошелъ до той же сюжетности, но только ретроспективной. ‚Міръ Искусства‘ не вырождается ли въ реставрацію? Дѣйствительная спайка въ предѣлахъ групы ‚Міръ Искусства‘ существуетъ только между тремя-четырьмя художниками, — изъ первыхъ зачинателей,—всѣ остальные могутъ быть или не быть. Смерти Врубеля, Сѣрова, Чурляниса были утратою для всего русскаго искусства, но идейно, по существу, многолѣтней совмѣстной работой съ ними група ‚Міръ Искусства‘ не пріобрѣла права на первое мѣсто въ ихъ наслѣдствѣ.

Будущему историку придется отмѣтить, что передвижники въ своемъ упадкѣ вульгаризовались, но что ‚Міръ Искусства‘ былъ больше баловнемъ аристократической моды, чѣмъ настоящимъ побѣдителемъ. Произошло это, должно быть, потому что ‚Міръ Искусства‘ велъ борьбу со своими предшественниками по методу чистаго отрицанія,—что не представляло большихъ трудностей,—но недостаточно сдѣлалъ, чтобы, убивъ въ зрителѣ прежніе его симпатіи и вкусы, создать въ немъ прочную основу для новыхъ. Для зрителя, не получившаго художественнаго воспитанія и не имѣвшаго никакихъ серьезныхъ вкусовъ хотя бы по традиціи, надо было сдѣлать популярной въ общественномъ мнѣніи идею, что преображеніе жизни въ картинахъ художника—даже не тѣмъ, ‚что сказано‘, но тѣмъ ‚какъ онъ видѣлъ‘,—можетъ вліять на ходъ жизни такъ же могущественно, какъ перо Толстого. На теперешнихъ выставкахъ ‚Міра Искусства‘ посѣтителей гораздо меньше, чѣмъ бывало двѣнадцать лѣтъ назадъ. Сохраняютъ ли эти выставки дѣйствительное значеніе для общества, для интелектуальной жизни его? Быть можетъ, да,—въ отдѣльныхъ комнатахъ, у отдѣльныхъ художниковъ; но это не выступленіе знаменитой ‚кучки‘, и даже не прежнія выступленія передвижниковъ.

Говорить объ отдѣльныхъ художникахъ этой групы, какъ о живописцахъ, еще рано, чтобы не повторять всегдашней нашей привычки писать исторію на слѣдующій день и чтобы, такимъ образомъ, спасти художниковъ отъ ошибокъ незаслуженнаго равнодушія или переоцѣнки заслугъ... Но давно пора разобраться въ работѣ нѣкоторыхъ — уже успѣвшихъ себя выразить и сохраняющихъ длительное значеніе яркихъ талантовъ. И для себя, и для предстоящихъ поколѣній



Н. К. Рерихъ. ‚Свѣтлою ночью' (‚Замокъ Викинга') (темпера—1909).
(Собств. Г. Карзинкина, въ Москвѣ).

N. Roerich. ‚Nuit claire' (détrempe).
(App. à M. Karsinkine, Moscou).

должны мы сказать, какое мѣсто мы отводимъ творчеству этихъ художниковъ въ широкомъ строительствѣ русской культуры.

Въ борьбѣ съ упорной и цѣпкой традиціей умиравшаго передвижничества мы, сами того не замѣчая, усвоили предразсудокъ, согласно съ которымъ къ искусству мыслимъ только ‚строго эстетическій подходъ‘ и надлежитъ бояться оцѣнки художественнаго произведенія, какъ категоріи общественно-культурной. Между тѣмъ, именно теперь строится новое. Мы всѣ это чувствуемъ, мы всѣ присутствуемъ при томъ, какъ варится амальгама даровъ Запада и Востока, и еще не знаемъ, создастся ли чудо, или случайный сплавъ. Мы жадно прислушиваемся къ каждому звуку, къ каждому проявленію жизни; о каждомъ знакѣ думаемъ, вѣщій ли знакъ, или ложный. При такомъ отношеніи къ современному искусству, Чурлянисъ, конечно уступавшій въ мастерствѣ хотя бы Сѣрову, заслужилъ оцѣнку въ мѣрѣ не меньшей, чѣмъ послѣдній.

И еще неразъ пытливо и настойчиво должны мы обратить свое вниманіе къ Врубелю...

Рерихъ, который продолжаетъ свою работу съ неизмѣнной настойчивостью, несмотря на весь его кажущійся ‚преисторизмъ‘, несмотря на всю его отчужденность отъ темъ сегодняшняго дня, отъ сегодняшнихъ вкусовъ,—въ своихъ исканіяхъ, въ своихъ настроеніяхъ и догадкахъ глубоко современенъ намъ. Творчество его выразилось съ полнотой, заслуживающей обобщающихъ оцѣнокъ.

II

Николаю Константиновичу Рериху было 19 лѣтъ, когда онъ поступилъ въ школу при Академіи Художествъ. Стремленіе его къ живописи опредѣлилось задолго до того, но встрѣчало противодѣйствіе со стороны отца будущаго художника. Отецъ Н. К. Рериха мечталъ передать сыну свою нотаріальную контору въ Петроградѣ,— одну изъ первыхъ послѣ введенія Судебныхъ Уставовъ. Въ соотвѣтствіи съ этимъ, будущаго художника готовили къ карьерѣ юридической. Юноша не захотѣлъ итти противъ отцовской воли, но и ничѣмъ не поступился изъ своихъ стремленій.

По окончаніи гимназіи онъ подалъ свои бумаги на юридическій факультетъ Петроградскаго Университета и тѣмъ временемъ всѣ лѣтнія каникулы до осенняго семестра готовился къ поступленію въ Академію подъ руководствомъ художника-мозаичиста Кудрина. Недостатокъ систематическихъ знаній въ этой области былъ съ избыткомъ восполненъ природными дарованіями и огромной трудоспособностью молодого художника. Осенью 1893 года Рерихъ прошелъ первый этапъ желаннаго пути: онъ былъ принятъ въ число учениковъ высшаго художественнаго училища при Академіи Художествъ.

Два года упорнаго труда были имъ посвящены изученію рисунка и класу натуры. Съ этимъ совмѣщались добросовѣстныя занятія Рериха въ Университетѣ, а также изученіе археологіи. Не лишено интереса то обстоятельство, что изъ числа тогдашнихъ университетскихъ професоровъ на ходъ университетскихъ занятій Рериха особенно вліяли Сергѣевичъ и Фойницкій. Первый увлекалъ студента Рериха яркимъ и образнымъ разсказомъ о соціально-правовыхъ условіяхъ быта древней Руси, второго Рерихъ, по собственному его признанію, любилъ за ‚ясность и опредѣленность' мыслей. Свое зачетное сочиненіе студентъ Рерихъ пишетъ на тему ‚Положеніе художниковъ въ Древней Руси'.

Его занятія археологіей шли гораздо дальше распространеннаго въ значительной части студенчества обычая только числиться въ слушателяхъ Археологическаго Института, и это явствуетъ изъ совершенной самостоятельности археологическихъ занятій будущаго художника. Да и самыя эти занятія носили по преимуществу практическій характеръ и связывались съ многочисленными поѣздками Рериха по древнимъ русскимъ городамъ и мѣстамъ.

Впечатлѣнія деревенской жизни (въ имѣніи отца ‚Извара') и научныя занятія оказали дружное и могущественное воздѣйствіе на выработку интелектуальныхъ стремленій будущаго художника. Разумѣется, точныя знанія и интуитивныя стремленія не сразу пришли въ сознаніи Рериха къ необходимому равновѣсію. Однако, необходимо отмѣтить, что даже во время наибольшаго своего увлеченія археологіей, онъ, какъ художникъ, никогда не былъ во власти данной археологической находки. Его никогда не интересовало археологическое воспроизведеніе, возможность щегольнуть въ своей картинѣ знаніемъ тѣхъ или другихъ археологическихъ деталей. Послѣ двухъ лѣтъ собственно ученической работы Рериху посчастливилось: на него обратилъ вниманіе ‚самъ' Архипъ Ивановичъ Куинджи и принялъ его въ число учениковъ своей мастерской.

Теперь намъ трудно судить о той роли, какую игралъ покойный Куинджи въ тогдашней Академіи. Тайна самаго увлеченія имъ намъ во многомъ непонятна. Вѣдь Куинджи въ 90-хъ годахъ уже не выставлялъ, а тѣ его картины, которыя были извѣстны молодымъ художникамъ по музеямъ и собраніямъ, представляли пережитокъ. И тѣмъ не менѣе вліяніе Куинджи, притомъ вліяніе самое благотворное, на академическую молодежь—есть несомнѣнный фактъ. Это доказывается между прочимъ сравнительно высокимъ уровнемъ той академической групы ‚куинджистовъ', къ которой принадлежалъ Рерихъ. Вѣдь тамъ же были Латри, Рыловъ, Богаевскій, Химона, Рущицъ, Пурвитъ.

Быть можетъ,—какъ это часто бываетъ,—учитель вліялъ не столько авторитетомъ своихъ знаній и способностей, сколько авторитетомъ личности, или ученики находились подъ впечатлѣніемъ яркаго субъективизма вкусовъ и дарованій своего учителя. Вѣдь Куинджи, еще при жизни представлявшій прошлое русскаго искусства, единственно силою своего художественнаго темперамента далъ толчекъ къ

Н. К. Рерихъ. ‚Мечъ мужества‘ (темпера).
(Собств. В. И. Зарубина, въ Спб.).

N. Roerich. ‚Le glaive de la vaillance‘ (détrempe).
(App. à M. W. Zaroubine, St. Pbg.).

Н. К. Рерихъ. ‚Звѣздныя руны' (темпера).
(Собств. А. И. Лангового, въ Москвѣ).

N. Roerich. ‚Runes stellaires' (détrempe).
(App. à M. A. Langowoy, Moscou).

Н. К. Рерихъ. ‚Ангелъ послѣдній' (темпера

N. Roerich. ‚L'ange du jour suprême' (détrempe).

Н. К. Рерихъ. ‚Сѣча при Керженцѣ' (темпера).
(Собств. Правленія О-ва Моск.-Казанской ж. д.).

N. Roerich. ‚La bataille de Kergénetz' (détrempe).
(App. à la Direction de la Sté du ch. de fer Moscou-Kazan).

нашему переходу на импресіонизмъ, какъ въ области художественнаго воспріятія, такъ отчасти и въ способахъ художественнаго выраженія.

Конечно, никто изъ другихъ учителей Академіи того времени не могъ въ такой мѣрѣ быть покровителемъ субъективнаго направленія въ живописи, какъ Куинджи. Въ его мастерской художниковъ не принуждали. Юноша, носившій въ себѣ видѣнія доисторическаго сѣвера, могъ работать рядомъ съ другимъ сверстникомъ, кому грезились степи далекаго юга и выжженные солнцемъ берега Чернаго моря. И тутъ же, рядомъ съ ними, пытливо работалъ третій ихъ сверстникъ въ погонѣ за неуловимымъ—краской выразить ‚зеленый шумъ' бѣлоствольныхъ березъ. Умиравшее передвижничество — искусство успокоенное — наибольшую опасность несло подрастающему поколѣнію художниковъ именно своею успокоенностью, обѣщавшей благо всякому молодому ‚аспиранту' въ рамкахъ успѣха по традиціи. Память Куинджи заслуживаетъ величайшей благодарности со стороны его учениковъ, прежде всего потому, что этотъ учитель окружалъ своихъ учениковъ атмосферой подлинныхъ исканій, одушевлялъ ихъ настоящимъ горѣніемъ, подлиннымъ паѳосомъ творчества.

Такъ, вполнѣ естественно, что когда въ 1897 году Куинджи, вслѣдствіе столкновенія съ тогдашнимъ вице-президентомъ Академіи Художествъ, вынужденъ былъ оставить Академію, за нимъ послѣдовала вся его мастерская. Этимъ объясняется раннее окончаніе Рерихомъ Академіи Художествъ. Онъ получилъ званіе одновременно съ другими учениками Куинджи послѣ выхода на конкурсъ въ томъ же году, когда Куинджи покинулъ Академію. Такъ какъ выставлять приходилось наспѣхъ и самый выходъ на конкурсъ былъ вполнѣ неожиданнымъ, то Рерихъ представилъ всего три работы—‚Гонецъ', ‚Утро' и ‚Вечеръ Богатырства Кіевскаго'. Наибольшій успѣхъ изъ всѣхъ выставленныхъ работъ имѣлъ ‚Гонецъ'. Картина была пріобрѣтена въ Третьяковскую галерею.

Послѣ конкурсной выставки состоялась уже отмѣченная въ нашей художественной литературѣ поѣздка Куинджи со своими учениками сперва въ Крымъ, потомъ въ Парижъ. Большія личныя средства А. И. Куинджи дали ему возможность повезти на свой счетъ учениковъ своей мастерской въ длительную поѣздку для завершенія художественнаго образованія и для усовершенствованія. Это было не только жестомъ мецената, но и мудрымъ рѣшеніемъ учителя, знавшаго, что̀ нужно его ученикамъ. Онъ повезъ ихъ прежде всего на любимый югъ, чтобы тамъ они узнали настоящее горѣніе красокъ въ лучахъ живого солнца, и потомъ въ Парижъ, къ солнцу художественной культуры.

Къ этой поѣздкѣ Рерихъ не присоединился. Трудно сказать, какіе мотивы имъ руководили при этомъ рѣшеніи, такъ какъ Куинджи относился къ Рериху съ большими надеждами и личныя ихъ отношенія были лучшаго свойства. Мы можемъ только предположить, что помимо другихъ личныхъ соображеній, мѣшавшихъ Рериху принять отъ учителя даръ столь щедрый, и въ этомъ случаѣ сказалось

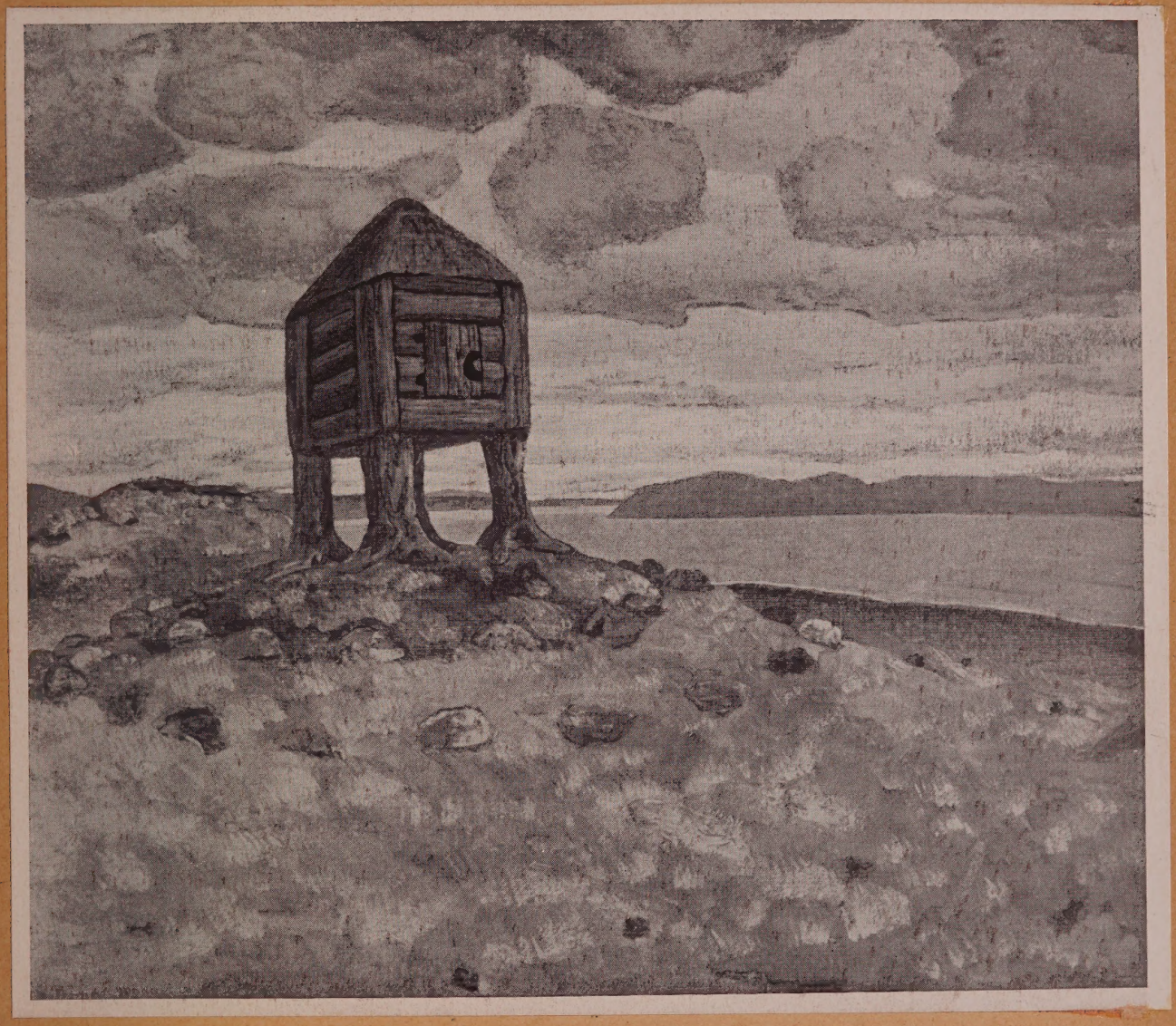
всегдашнее стремленіе Рериха итти въ одиночку. Вѣроятно, со свойственной ему чуткостью, художникъ добровольно искалъ отъединенія, чтобы сосредоточиться, чтобы найти главное, чтобы вполнѣ утвердиться на путяхъ къ еще не отысканному внутреннему міру и только потомъ обратиться къ дальнѣйшему усовершенствованію въ самыхъ способахъ художественнаго выраженія.

Лѣто 1897 года провелъ художникъ въ имѣніи отца. Зимою 1899 года онъ окончилъ ‚Старцевъ'. На этой картинѣ надлежитъ остановиться, такъ какъ въ ней даны уже всѣ обѣщанія художника, выявлена полная осознанность творческаго пути. Тогда же былъ написанъ Рерихомъ ‚Походъ', со всѣми къ нему относящимися этюдами и рисунками. Этимъ оканчивается собственно ученическій періодъ въ творчествѣ Рериха, разумѣется, постолько, посколько Рерихъ еще оставался въ кругу вліянія академической школы и вынесеннаго изъ Академіи.

Въ 1900 году Рерихъ отправился въ Парижъ, гдѣ поступилъ въ мастерскую Кормона. Изученіе тогдашнихъ новѣйшихъ теченій во французской живописи дало Рериху могущественныя средства къ выявленію своего міра. Кормонъ, несмотря на свойственную французамъ, вообще говоря, нетерпимость въ художественныхъ вкусахъ, отнесся къ работамъ Рериха съ полнымъ вниманіемъ. Ему понравилась самобытность новаго ученика. Дени Рошъ сообщилъ намъ въ одной изъ своихъ статей совѣтъ, данный Кормономъ молодому художнику: ‚Помните, что мы, французы, слишкомъ утонченны, и слѣдуйте собственнымъ путемъ. Используйте богатства, которыя есть у васъ въ Россіи; умѣйте дерзать и ищите средствъ, которыми вы должны научиться выражать новое, характерное и красивое'.

Что этотъ совѣтъ пришелся Рериху по сердцу, видно хотя бы изъ того, что именно въ Парижѣ онъ работалъ надъ своими ‚Идолами', ‚Заморскими Гостями' и ‚Княжой Охотой'. Эти произведенія были показаны на ‚Весенней выставкѣ' 1902 года; въ нихъ опредѣлилось вполнѣ вліяніе занятій въ Парижѣ. ‚Заморскіе Гости' представляютъ несомнѣнный шагъ впередъ сравнительно съ прошлымъ періодомъ по яркости красокъ, а ‚Идолы'—по намѣтившемуся въ нихъ стремленію къ примитивизму выраженія.

Осенью 1902 года Рерихъ принялъ повторное предложеніе Дягилева вступить въ групу ‚Міра Искусства'. Впервые Дягилевъ пригласилъ Рериха на свои выставки послѣ ‚Гонца', но тогда Рерихъ отклонилъ приглашеніе, такъ какъ ранѣе того обѣщалъ свое участіе Куинджи на академической выставкѣ. Теперь Рерихъ считалъ себя свободнымъ и принялъ участіе въ осенней выставкѣ ‚Міра Искусства' въ Москвѣ. Выставка эта, одна изъ наиболѣе блестящихъ въ исторіи ‚Міра Искусства', по яркости большинства ея участниковъ и цѣнности выставленныхъ ими работъ (на этой выставкѣ участвовали: Врубель—‚Демономъ', Малявинъ—‚Бабами', Сѣровъ превосходными портретами), оказалась для Рериха очень успѣшной. ‚Городъ строятъ' былъ пріобрѣтенъ Третьяковской галереей. Это пріобрѣтеніе вызвало большіе споры въ печати, но какъ хвалившіе картину, такъ и отрицавшіе ее, сошлись на



Н. К. Рерихъ ‚Изба смерти' (темпера—1909).
(Собр. А. И. Лангового, въ Москвѣ).

N. Roerich ‚Cabane de la Mort' (détrempe).
(Collect. A. Langowoy, Moscou).

Н. К. Рерихъ. „Избушка"—эскизъ декораціи къ „Перъ Гюнту" Ибсена (темпера). (Соб. В. В. Святловскаго, въ Спб.).

N. Roerich. Esquisse de décor pour le drame d'Ibsen „Peer Gynt" (détrempe). (App. à W. Swiatlowsky, St. Pbg).

Н. К. Рерихъ. Эскизъ декораціи къ I акту ‚Перъ Гюнта' Ибсена (темпера).

N. Roerich. Esquisse de décor pour le drame d'Ibsen ‚Peer Gynt' (détrempe).

признаніи Рериха, какъ яркаго и интереснаго художника вообще. Отрицавшіе, признавая всѣ достоинства Рериха, не могли примириться съ новизной его манеры, съ вполнѣ опредѣлившимся примитивизмомъ художественнаго выраженія.

Въ періодъ съ 1902 по январь 1904 года Рерихъ имѣлъ дважды случай представить себя съ большой полнотой — на выставкахъ ‚Современное Искусство‘ и въ Обществѣ поощренія художествъ, гдѣ имъ были показаны результаты прошлогодней поѣздки по Россіи,—рядъ цѣнныхъ и содержательныхъ этюдовъ старыхъ городовъ и церквей, къ сожалѣнію, пропавшихъ въ Америкѣ.

Въ теченіе слѣдующихъ 2—3 лѣтъ Рерихъ перестаетъ выставлять въ Россіи, но показываетъ свои картины въ крупныхъ художественныхъ центрахъ Запада: въ Вѣнѣ, Прагѣ (выставка художественнаго общества ‚Манесъ‘), Мюнхенѣ, Берлинѣ, Дюссельдорфѣ, на международныхъ выставкахъ Милана и Венеціи и, наконецъ, на устроенной Дягилевымъ выставкѣ въ Парижѣ и Лондонѣ. Къ этому же времени относится вторая поѣздка Рериха заграницу. Нѣсколько мѣсяцевъ провелъ онъ въ Швейцаріи, Италіи и Франціи и въ этотъ же періодъ впервые, по приглашенію В. А. Покровскаго, началъ свои работы по украшенію церквей. Время это вполнѣ опредѣляетъ Рериха, какъ художника съ европейскимъ именемъ. Его работы пріобрѣтаются въ Люксембургскій музей (‚Человѣкъ со скребкомъ‘) и въ римскій Національный музей (‚Ростовъ-Великій‘, послѣ выставки въ Римѣ 1910 года). Въ 1905 году на выставкѣ ‚Союза‘ Рерихъ показалъ ‚Древнюю жизнь‘ и ‚Домъ Божій‘. Въ 1909 году онъ принялъ весьма замѣтное участіе въ ‚Салонѣ‘, устроенномъ Сергѣемъ Маковскимъ. Онъ выставилъ 32 работы, занявшія отдѣльный залъ, между ними—‚Бой‘, пріобрѣтенный Третьяковской галереей, и ‚Пещное дѣйство‘—Музеемъ Александра III. Многія работы были выставлены Рерихомъ въ 1909 году и на выставкахъ въ Парижѣ и Лондонѣ, устроенныхъ кн. М. Кл. Тенишевой, и въ Римѣ, а въ 1910 году — въ ‚Союзѣ русскихъ художниковъ‘ (38 работъ). Въ 1911 году Рерихъ принялъ участіе, по приглашенію Мориса Дени, въ выставкѣ религіознаго искусства (Société de St Jean) въ Парижѣ, гдѣ показалъ ‚Синюю роспись‘, пріобрѣтенную Музеемъ декоративныхъ искусствъ; въ томъ же 1911 году на ‚Мірѣ Искусства‘ онъ выставилъ ‚Варяжское море‘. Всего тремя работами участвовалъ Рерихъ на ‚Мірѣ Искусства‘ 1912 года. На слѣдующей выставкѣ того же общества, состоявшейся въ 1913 году, кромѣ своихъ театральныхъ, къ ‚Перъ Гюнту‘, декорацій, онъ показалъ ‚Сѣчу при Керженцѣ‘, ‚Мечъ мужества‘ и ‚Ангела послѣдній‘. На выставкѣ ‚Міра Искусства‘ 1914 года Рерихъ вовсе не выставлялъ. На послѣдней же выставкѣ имъ представлены 11 произведеній, между которыми ‚Прокопій Праведный‘, ‚Крикъ змія‘, ‚Подземелье‘ (къ ‚Princesse Maleine‘) и ‚Зарево‘.

Одновременно съ мозаичными и фресковыми работами (для церкви кн. М. Кл. Тенишевой въ Талашкинѣ, для церкви на Пороховыхъ заводахъ, въ Почаевской лаврѣ, женскомъ монастырѣ въ Перми), Рерихъ осуществилъ цѣлый рядъ замысловъ театрально-декоративныхъ. Надлежитъ отмѣтить эскизы декорацій къ ‚Тремъ

Волхвамъ‘ перваго Стариннаго театра, ‚Князя Игоря‘ для дягилевской поѣздки 1908 года (декораціи этой оперы дѣлались для С. Дягилева дважды и оба раза по рисункамъ Рериха), ‚Весну Священную‘ для дягилевскихъ спектаклей въ Парижѣ, ‚Тристана и Изольду‘ для оперы Зимина, ‚Перъ Гюнта‘ для московскаго Художественнаго театра, ‚Принцесу Маленъ‘ для Свободнаго театра и, въ самое послѣднее время, ‚Сестру Беатрису‘ для театра Музыкальной драмы.

III

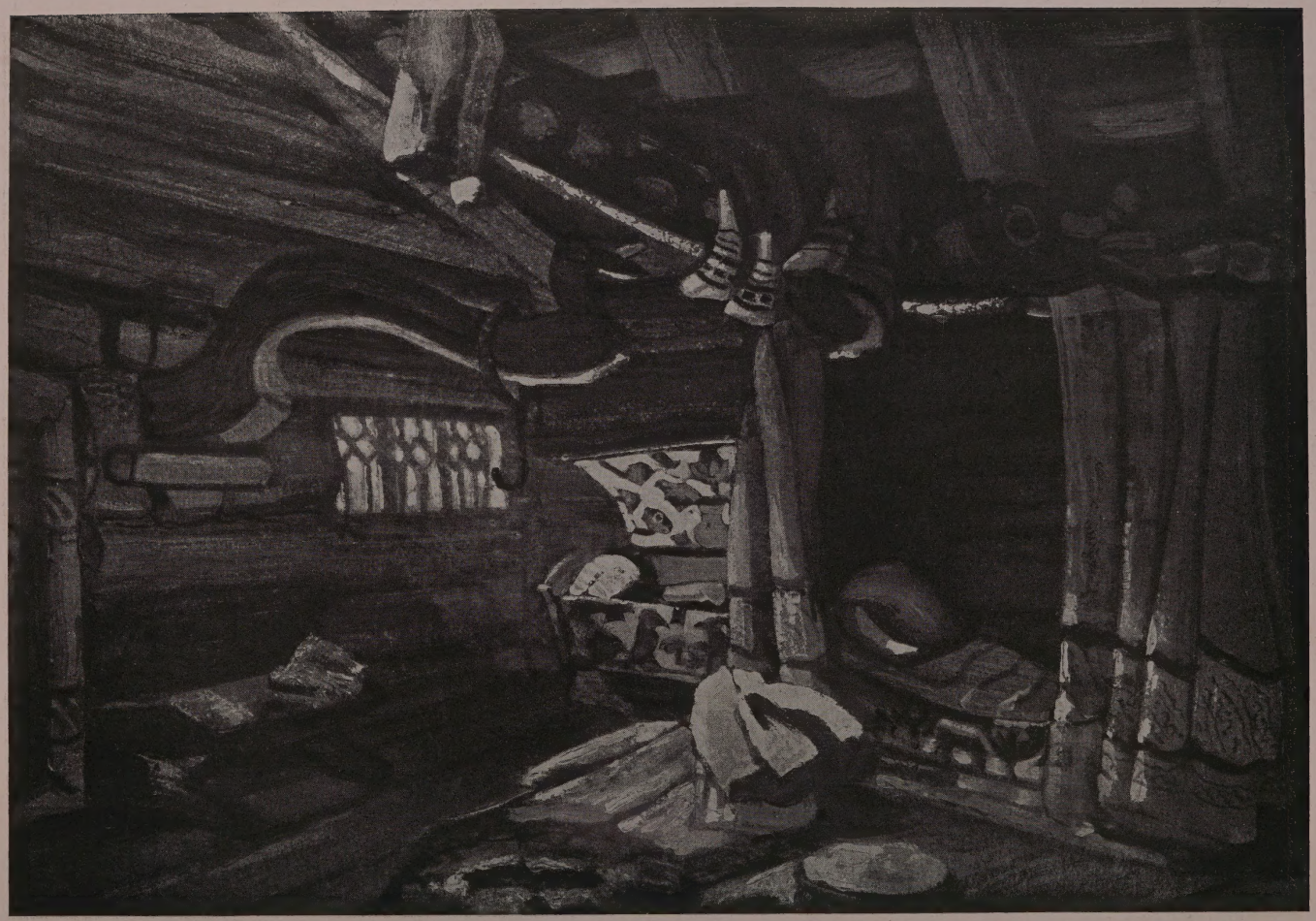
По широкой рѣкѣ, мимо деревушки, обнесенной тыномъ, плывутъ въ челнокѣ двое. Одинъ сидитъ, сжавшись. Другой широкимъ и сильнымъ движеніемъ весла рѣжетъ воду, точно сталью. И несетъ ихъ вода широкимъ путемъ къ другимъ людямъ... Это—‚Гонецъ‘. Можетъ быть, подступилъ врагъ, можетъ быть, свара жестокая затѣялась между двумя родами, и одинъ изъ нихъ проситъ помощи?... Какъ знать, но тревога объяла жизнь на берегу, и замерло все, и только рѣка послушно и быстро несетъ гонцовъ, которые—трудно сказать, поспѣютъ ли во время... Можетъ быть, раньше чѣмъ лодка скроется за излучиной, раздастся вокругъ деревни свирѣпый вой, вспыхнетъ зарево отъ пылающихъ хижинъ недавно осѣвшаго народа, и, когда подоспѣютъ друзья, ничего здѣсь не останется, кромѣ пепла, угля и обглоданныхъ череповъ.

Всякій, кто видѣлъ эту картину въ Третьяковской галереѣ и могъ сравнить ее съ картинами послѣдняго періода рериховскаго творчества, признаетъ, что ‚Гонецъ‘ старъ по техникѣ и черенъ въ краскахъ. И тѣмъ не менѣе въ ‚Гонцѣ‘ заключены всѣ элементы настоящей картины,—работы подлиннаго художника. Зритель, видя ее, взглядомъ мысленнымъ невольно продолжаетъ картину туда, вглубь, восполняетъ ее своими представленіями о тѣхъ, кто сейчасъ притаился въ выжидающей тревогѣ въ хижинахъ селенія... И еще видитъ подступающаго врага и, главное, весь проникается тревогой, настроеніемъ, насыщающимъ эту картину.

Въ строгомъ смыслѣ археологическаго — въ картинѣ нѣтъ. Нѣкоторое стремленіе къ передачѣ нашихъ *знаній* о доисторическомъ слѣдовало бы предположить въ планировкѣ селенія на берегу рѣки, но не этимъ картина убѣждаетъ. Молодой художникъ въ своей работѣ при всѣхъ неизбѣжныхъ (съ точки зрѣнія нашихъ требованій) несовершенствахъ, при всей еще связанности своей требованіями тогдашней Академіи, этой картиной, въ сущности, уже измѣнялъ всѣмъ канонамъ академической школы 90-хъ годовъ. Измѣна заключалась въ крайней субъективности картины. Изъ десяти тогдашнихъ учениковъ Академіи девять изобразили бы ‚Гонца‘, ‚*какъ онъ есть*‘, для чего показали бы, вѣроятно, напряженнаго и

Н. К. Рерихъ. ‚Гегстадъ'—эскизъ декораціи къ ‚Перъ Гюнту' Ибсена. (Соб. Ф. Ф. Нотгафта, въ Спб.).

N. Roerich. Esquisse de décor pour le drame d'Ibsen ‚Peer Gynt'. (App. à M. Th. Notgaft, St. Pbg).



Н. К. Рерихъ. „Домъ Озе"—эскизъ декораціи къ „Перъ Гюнту" Ибсена (темпера). (Соб. М. О. Штейнберга, въ Спб.).

N. Roerich. Esquisse de décor pour le drame d'Ibsen „Peer Gynt" (détrempe). (App. à M. M. Steinberg, St. Pbg).

усталаго всадника на загнанной лошади. Рерихъ, ученикъ Куинджи, подобно другимъ своимъ сверстникамъ, еще не найдя своего, единственно ему принадлежащаго пути, уже знаетъ, что его художественная правда заключается только въ яркой передачѣ субъективнаго представленія. Для него важно не разсказать зрителю о фактѣ, а впечатлѣть въ зрителѣ настроеніе. Въ лодкѣ могъ бы сидѣть и рыбакъ, но въ плавномъ и въ то же время стремительномъ бѣгѣ ея, въ широкомъ, неустанномъ и мощномъ взмахѣ весла чувствуется нужда въ наибольшей скорости. Любопытно, что выраженія лица гребущаго не видно и что старецъ, несущій вѣсть, сидитъ въ лодкѣ, точно застывшій. Въ сущности, въ этой картинѣ движеніе руки, занесшей весло, широкая рѣка и бѣгъ воды несравненно важнѣе лицъ и даже фигуръ людей, ‚оживляющихъ пейзажъ‘. Послѣдніе—только необходимые атрибуты.

Въ ‚Утрѣ‘ и ‚Вечерѣ‘ Богатырства Кіевскаго сила передачи субъективнаго настроенія выражена слабо. Изъ сопоставленія самыхъ названій этихъ картинъ уже явствуетъ несомнѣнная сюжетность ихъ. И надо сказать, что подходъ къ темамъ, намѣченнымъ въ ‚Богатырствѣ‘, не отличается ни тѣмъ своеобразіемъ, ни той неожиданностью, какія мы видѣли въ ‚Гонцѣ‘. ‚Утро‘ представляетъ богатыря въ полномъ расцвѣтѣ силъ, на могучемъ конѣ, выѣзжающимъ въ поле для встрѣчи съ невѣдомымъ врагомъ. ‚Вечеръ‘ выражаетъ тему безъ отступленій отъ всѣмъ знакомой былины. Эти картины дали поводъ предполагать, что Рерихъ, когда писалъ ихъ, находился подъ вліяніемъ Виктора Васнецова, и въ качествѣ доказательства обозрѣватели нашихъ художественныхъ выставокъ ссылались на ‚Богатырей‘ Васнецова. Неосновательность этихъ сопоставленій необходимо, наконецъ, отмѣтить. Какъ извѣстно, Васнецовъ впервые выставилъ ‚Богатырей‘ въ 1899 г. Между тѣмъ, ‚Утро‘ и ‚Вечеръ‘ Богатырства Кіевскаго впервые выставлены были двумя годами раньше, на весенней выставкѣ 1897 г. Рерихъ не былъ лично знакомъ съ Васнецовымъ, и, такимъ образомъ, обѣ картины явились естественнымъ результатомъ научныхъ занятій и личныхъ увлеченій художника.

Гораздо важнѣе картина ‚Походъ‘. Длинною цѣпью, гуськомъ тянутся люди туда, къ перевалу горы. Въ толпѣ, несмотря на оружіе, ничего нѣтъ воинскаго. Воевать идетъ не войско, а цѣлый родъ. И опять въ этой картинѣ, какъ и въ ‚Гонцѣ‘, главное — не въ видимомъ, не въ томъ, что художникъ помѣстилъ въ поле нашего зрѣнія, но въ томъ, что вызвалъ въ нашемъ воображеніи... Мы знаемъ, что главное, цѣль стремленій этихъ людей — тамъ, за переваломъ, гдѣ произойдутъ, быть можетъ, великіе бои.

Отъ перечисленныхъ картинъ слѣдуетъ нѣсколько отдѣлить ‚Заморскихъ гостей‘ и ‚Идоловъ‘. Эти двѣ картины явились результатомъ заграничной поѣздки Рериха. И въ нихъ мы находимъ свидѣтельство о могущественномъ вліяніи на Рериха галльскаго живописнаго мастерства и художественнаго міровоспріятія. Вліяніе перваго на развитіе рериховскаго творчества выразилось въ ‚Заморскихъ гостяхъ‘, не-

Н. К. Рерихъ. ‚Египетъ'—Эскизъ декораціи къ ‚Перъ Гюнту' Ибсена (темпера). (Собств. Алекс. Н. Бенуа).

N. Roerich. Esquisse de décor pour le drame d'Ibsen ‚Peer Gynt' (détrempe). (App. á M. A Benois).

ожиданно расцвѣтшихъ яркими и полными красками. Художникъ понялъ, что для разрѣшенія самобытныхъ задачъ ему вовсе не слѣдуетъ прибѣгать къ особой внушающей силѣ мрачныхъ тоновъ. Быть можетъ, чисто колористическія задачи въ „Заморскихъ гостяхъ' впервые встали передъ Рерихомъ въ полномъ объемѣ. ‚Идолы', вторая картина привезенная изъ Парижа, свидѣтельствуютъ о несомнѣнномъ сознаніи художника, что выражать древность надлежитъ не только разсказомъ о ней, и даже не впечатлѣніемъ ея, но самымъ творческимъ пріемомъ. Теперь мы знаемъ, что такое налетъ старины, какъ велика чудодѣйственная сила вѣковыхъ наслоекъ, почти отъ себя дорабатывающихъ человѣческое дѣло до предмета старины, трогающаго насъ и вдохновляющаго на воспоминанія. Но въ 90-хъ годахъ, еще жившихъ безусловной вѣрой въ точныя знанія, еще не пережившихъ волны западно-европейскаго скепсиса и отрицанія науки, когда всѣ такія

Н. К. Рерихъ. ‚Холмы‘—эскизъ декораціи къ ‚Перъ Гюнту‘ Ибсена (темпера).

N. Roerich. Esquisse de décor pour le drame d'Ibsen ‚Peer Gynt‘ (détrempe).

Н. К. Рерихъ. ‚Слобода'—эскизъ декораціи къ ‚Снѣгурочкѣ' Островскаго (темпера).

N. Roerich. Esquisse de décor pour le drame d'Ostrowsky ‚Snégourotchka' (détrempe).

слова были новы и звучали скорѣе парадоксами, чѣмъ аксіомами, пріемъ Рериха былъ новъ, и если обратиться къ тогдашнему состоянію французской живописи и культуры вообще, то приходится признать самостоятельность работъ Рериха въ Парижѣ. Въ этихъ работахъ ученикъ исполнилъ завѣтъ учителя, онъ избѣжалъ всякой ‚утонченности' и ушелъ отъ опасности, ждавшей его на всѣхъ путяхъ,— отъ той изощренности, для которой у нѣмцевъ есть галлицизмъ ‚pervers'.

... На высокомъ холмѣ, открытомъ солнцу и всѣмъ вѣтрамъ, поставили люди идоловъ. Отсюда все видно окрестъ: дали земныя и водныя. Каждый всплескъ виденъ въ широкой рѣкѣ, свое русло проложившей между холмистыхъ береговъ. Мѣсто обнесено частоколомъ. На немъ пожелтѣвшіе конскіе черепа, внутри частокола среди идоловъ—вѣдунъ. Солнце мѣшаетъ ему смотрѣть на лежащее внизу холма, онъ приложилъ руку къ старческимъ глазамъ и пытливо всматривается въ даль, въ край синихъ водъ. Ждетъ ли онъ вѣщихъ знаковъ, о томъ, что время пришло удобное для жертвъ, или мерещится ему бѣгъ ладей, несущихъ воинскій набѣгъ, или гонецъ отвѣтный возвращается изъ чужого рода?

Въ этой картинѣ, можетъ быть, помимо сознанія художника, чувствуется отголосокъ этнографизма,—неизбѣжная дань научнымъ занятіямъ. Вѣроятно, художникъ самъ опредѣлилъ этотъ отголосокъ въ своихъ ощущеніяхъ, если судить по относящейся къ тому же, приблизительно, періоду картинѣ—‚Зловѣщіе'.

‚Зловѣщихъ' можно видѣть въ Русскомъ музеѣ Александра III. Два обстоятельства, примѣчательныхъ для творчества Рериха, слѣдуетъ указать въ исторіи и характерѣ этой картины. Первоначально она была написана иначе: груда камней лежала не на берегу моря, а на холмѣ, надъ лощиной. На второмъ планѣ, за лощиной, виднѣлся древній городокъ, и только на самомъ краю за горою—была показана морская даль. Кончивъ работу, художникъ послѣ нѣкоторыхъ сомнѣній отказался отъ всего второго плана. Картина была разрѣзана. Такимъ образомъ, ‚Зловѣщіе' Русскаго музея — только фрагментъ первоначальной картины, вторая часть которой составляетъ собственность частнаго лица (Р. Р. Вострякова). Вмѣсто ложбины Рерихъ наново написалъ весь пейзажъ со шхернымъ берегомъ вдали. Этотъ пейзажъ какъ будто писанъ съ натуры, въ далекомъ углу Финляндіи. Между тѣмъ, первое знакомство Рериха съ Финляндіей относится только къ 1907 году, когда Рерихъ жилъ тамъ и написалъ рядъ финляндскихъ этюдовъ. Вотъ любопытный примѣръ силы рериховской догадки, съ которой намъ неразъ придется встрѣтиться въ его творчествѣ.

Въ ‚Зловѣщихъ', такимъ образомъ, мы встрѣчаемся съ ярко выраженнымъ стремленіемъ художника освободиться отъ этнографіи. И здѣсь же впервые намѣчается инстинктивное стремленіе художника къ передачѣ личнаго, наиперсональнѣйшаго— въ безличномъ, въ недвижномъ, во всемъ томъ окруженіи человѣка, которое мертво—на поверхностный взглядъ, но тайно живетъ еще непонятной, сосредоточенной въ себѣ жизнью. Птицы Рериха угрожаютъ, какъ люди. Мнится, эти

‚зловѣщіе‘—только оборотни злыхъ силъ. Не выразилось ли здѣсь, между прочимъ, стремленіе къ анимизму, столь характерное для искусства и, въ частности, литературы начала новаго вѣка? Трудно сказать, чего въ нихъ больше: впечатлѣній отъ принесеннаго съ собою съ Запада знанія ‚жизни вещей‘, или чисто національнаго стремленія очеловѣчить животный міръ. [1]

Все сдѣланное Рерихомъ въ эти годы представляетъ неуклонное направленіе къ самоосвобожденію отъ точныхъ знаній и непосредственныхъ его отголосковъ, къ преодолѣнію знанія творческой догадкой. И если сравнить съ ‚Идолами‘ пріобрѣтенный московской Третьяковской галереей ‚Городъ строятъ‘, путь этотъ станетъ совершенно яснымъ. Что то нагроможденное, неуклюжее, аляповатое—‚городъ‘ Рериха. Какая то муравьиная куча, съ безчисленными извилистыми ходами, въ которой только вмѣсто муравьевъ снуютъ плотничающіе люди въ бѣлыхъ рубахахъ. Картина была бы почти скучной, если бы не удивительное соотвѣтствіе живописной манеры и заданія, если бы не впечатлѣніе органическаго роста совершающагося вотъ тутъ, на глазахъ, какое получаетъ всякій зритель ‚Строющагося города‘.

Эта картина была пріобрѣтена комисіей Третьяковской галереи, въ составъ которой входили между прочимъ В. А. Сѣровъ, И. С. Остроуховъ, А. П. Боткина,—и возбудила споры. Нашли, что художникъ сталъ ‚манернымъ‘, что письмо небрежно, что ‚вблизи ничего нельзя разобрать‘ и т. д. Теперь ясно, что пріобрѣтеніе ‚Города‘ Третьяковской галереей дѣлаетъ честь самостоятельному вкусу и провидящей оцѣнкѣ тогдашней комисіи. Единствомъ содержанія съ этой картиной связано нѣсколько рериховскихъ произведеній, между которыми слѣдовало бы отмѣтить ‚Строятъ ладьи‘,—картину, къ сожалѣнію, пропавшую въ Америкѣ.

Къ 1903 году Рерихъ можетъ считаться вполнѣ опредѣлившимся и нашедшимъ себя художникомъ. Этому, внѣ всякаго сомнѣнія, способствовала поѣздка художника по Россіи. Онъ посѣтилъ во время своей поѣздки древнѣйшіе города Руси, какъ Псковъ, Смоленскъ, Изборскъ, Ростовъ-Великій, Суздаль, Ярославль, Кострому и т. д., былъ на Литвѣ: въ Вильнѣ, Трокахъ, Ковнѣ,—въ Прибалтійскомъ краѣ: въ Митавѣ, Ригѣ и Венденѣ,—и другихъ мѣстахъ.

И тутъ открылась передъ нимъ, какъ никогда раньше, растущая древняя жизнь, медленно накопляющая свои отслоенія на стволѣ первоначальнаго быта. Онъ ходилъ между старыхъ крѣпостныхъ стѣнъ Смоленска, у башенъ Изборска, по берегамъ великихъ рѣкъ,—артерій древней жизни,—какъ зачарованный. То, что онъ видѣлъ, было неизвѣстно, но сердцемъ въ тайникахъ души давно знакомо. Думается, что никогда послѣ этого года Рерихъ не переживалъ такой лихорадочной напряженности въ своихъ творческихъ нахожденіяхъ. Можетъ быть, впослѣдствіи

---

[1] Это сказалось не только въ нашей живописи, но и въ литературѣ. Класическіе примѣры: Толстой (‚Холстомѣръ‘), Тургеневъ (‚Муму‘), Чеховъ (‚Каштанка‘) и т. д.

Н. К. Рерихъ. ‚Дары' темпера—1910). *N. Roerich. ‚Les dons' (détrempe).*

ему приходилось выражать и сильнѣе, и полнѣе, но тутъ была—вся новизна. Отъ Петербурга, этого самозаконнаго и оторваннаго города, шагъ за шагомъ, какъ пилигримъ, бродилъ Рерихъ по лицу страны, словно отыскивая вездѣ слѣды древняго предка, славянскаго Адама. Лица его Рерихъ не видѣлъ, но дѣла его были—повсюду. Жизнь предка протекала передъ художникомъ въ тысячахъ ручейковъ, слившихся въ могучій потокъ; то здѣсь, то тамъ прискакивали къ нему иноплеменныя частицы. И вѣрный закону жизни, послушный непререкаемой силѣ земли, шелъ древній человѣкъ въ тревогахъ сѣверной земли, воюя за каждое дыханіе жизни, воюя со звѣрьемъ, съ холодомъ, съ косной силой сѣдыхъ камней, воюя съ самой судьбой. Зачарованный, подходилъ онъ къ берегамъ рѣкъ и морей, мучимый ихъ загадкой. Что они несутъ, и что за ними? Между валуновъ, выброшенныхъ на сушу давно ушедшими водами, въ буеракахъ, прячась въ лѣсныхъ буреломахъ, осѣдалъ прародитель. Его жизнь, простая, несложная и чуткая, была—какъ жизнь растенія, какъ обростаніе камня. Послушный только солнцу, онъ росъ, какъ растетъ дерево, не всегда прямо, но своимъ ростомъ, всякой своей кривизной разсказывающее о томъ, какъ оно отдавалось солнцу и всѣмъ токамъ творящей жизни.

Древній человѣкъ зналъ, конечно, красоту, но еще не зналъ симетріи. И все въ его жизни, отъ его оружія, одежды, кончая бѣдно и грубо слаженной хижиной, не строилось, но вырастало изъ земли, гонимое жаждой жизни и силой необходимости. Былъ угрюмъ холодный Сѣверъ. Люди боролись за каждый день своей жизни, но томила неизвѣстность слѣдующаго дня. Они были, какъ насторожившіеся звѣри. Бой и борьба на всѣхъ путяхъ, и нигдѣ никогда не было отдыха. Еще незнаемой оставалась радость побѣды надолго.

Въ этюдахъ древней архитектуры, привезенныхъ изъ поѣздки 1903 года, Рерихъ счастливо выразилъ органичность архитектурныхъ формъ, развившихся на Руси. Многіе ѣздили до него, подходили къ изрытымъ неровнымъ стѣнамъ смоленскаго кремля и изборскимъ башнямъ и не видѣли главнаго, огромной внутренней связи между тѣмъ, что человѣкъ строилъ, и всѣмъ, что его окружало въ природѣ. Воспитанные на заграничныхъ руководствахъ, воспринявшіе западную культуру въ отвлеченной книжной формѣ и, притомъ, безъ разсужденій усвоившіе учебу съ той механической, нелѣпой силой убѣжденности, съ какой навсегда вдавливается въ мозгъ ученика любимый урокъ учителя,—предшественники Рериха въ изслѣдованіи русской старины дали, конечно, много цѣннаго и по фактамъ, по наблюденіямъ интереснаго, но живая сила очарованія родной старины осталась для нихъ за семью печатями. Ихъ глазъ видѣлъ иначе, чѣмъ научилъ насъ видѣть своими этюдами Рерихъ.

Не будетъ преувеличеніемъ, если мы скажемъ, что во всемъ древне-русскомъ строительствѣ предшественникамъ Рериха видѣлся только черновикъ неисполненной работы, смутныя какія то исканія, первый приступъ къ архитектурѣ, но не самая архитектура. Это вѣдь и было то время ‚тихихъ погромовъ‘, по выраженію художника, когда уже назрѣли въ нашемъ обществѣ элементы сопротивленія непрекращавшимся вандализмамъ, но еще приходилось бороться за утвержденіе права на жизнь — красотѣ прошлаго. Это было то время, когда замазывались старыя фрески, когда слѣпая штукатурка покрывала бархатныя краски старинныхъ росписей, когда чудесныя бревенчатыя церкви далекаго Сѣвера, для ‚сохранности‘ и крѣпости, обтесывались. Психологически, между прочимъ, это выражалось въ стремленіяхъ ‚исправить‘, выровнять, навести порядокъ. Не понимали при этомъ, что чаще всего древній художникъ предвидѣлъ эту неровность, аляповатость, ‚досадную‘ кривизну, какъ необходимый художественный эфектъ. Рериховскія ‚Башни Изборска‘ и ‚Ростовъ-Великій‘ являются пламенными отрицателями такого подхода къ старинѣ.

Всѣ мы находимся во власти вещей и словъ. Часто и вещи и слова ветшаютъ. Въ ходѣ времени потомки забываютъ о назначеніи древней вещи, повторяютъ еще слова, но языкъ произноситъ мертвое звукосочетаніе, не вызывая первичнаго образа ни въ мысляхъ, ни въ памяти. Рерихъ и въ работахъ 1903 года и въ другихъ своихъ произведеніяхъ сохранилъ чувство связи, чувство преемственности. Поясняя

Н. К. Рерихъ. Роспись въ алтарѣ церкви въ имѣніи ‚Талашкино' кн. К. М. Тенишевой. (‚Царица Небесная').
N. Roerich. Peinture murale de l'église du domaine ‚Talachkino' de la princesse M. Ténicheff.

эту мысль примѣромъ, надобно указать, что, хотя бы, въ упомянутомъ этюдѣ ‚Изборскихъ башенъ‘ съ большой выразительностью схваченъ самый смыслъ ихъ, то, зачѣмъ онѣ были строены. Неуклюжія, почти безформенныя, но крѣпко слаженныя, онѣ даютъ въ этюдѣ впечатлѣніе огромной силы, стойкости, привычки къ осадѣ и кажутся вышедшими изъ земли, на потребу человѣка, чтобъ было ему, гдѣ окружиться, окопаться, обнестись отъ врага.

Холодъ сѣвера гналъ къ тѣснотѣ, къ сжатости, при которыхъ всегда теплѣе. И человѣческое строеніе приспособлялось къ землѣ съ такой же чуткостью, съ какой бабочка приспособляетъ свою окраску къ цвѣту древесной коры. Эту приспособляемость, эту связь между почвой, фундаментомъ и тѣмъ, что изъ него в ы ш л о, Рерихъ выразилъ въ этюдахъ съ силою, почти портретной. Онъ, никогда не дававшій человѣческаго лица въ картинѣ, почувствовалъ складки земли съ зоркостью талантливаго портретиста, знающаго исторію всякой морщины на старческомъ лицѣ.

Таковъ ‚Ростовъ-Великій‘, пріобрѣтенный Римскимъ Національнымъ Музеемъ. Синтезомъ художественныхъ впечатлѣній 1903 года можно считать картину ‚Домъ Божій‘ (1903 г.). Картина представляетъ церковь,—съ ней рядомъ колокольня и бѣлой кирпичной кладки ходъ, повидимому, въ монастырь. По лѣстницѣ поднимаются старцы. Все здѣсь сгрудилось въ тѣсномъ мѣстѣ. Сжались маковки церквей. Съ колокольни протянулись веревки отъ колоколовъ и горятъ на дневномъ солнцѣ красныя стѣны храмовъ, бѣлая паперть и колокольня. Въ этой картинѣ чувствовались не только реминисценціи проработанныхъ этюдовъ (Псковскій погостъ, Саввинъ монастырь, Ростовскій кремль и т. д.), но и внутреннія ихъ усвоенія.

Какъ будто художникъ прощупалъ скелетъ земли. Отсюда, отъ этого времени, между прочимъ, идетъ особая ‚убѣдительность‘ камня въ картинахъ Рериха. Уходя своей догадкой всегда къ прошлому, начальному, откуда ‚повелось‘, Рерихъ вездѣ и повсюду искалъ въ родной землѣ, сквозь толщу наслоеній, ея обликъ, тотъ, когда земля еще молода была. И вотъ самъ собою пришелъ въ картины художника контрастъ разительный; мы, хранящіе въ сѣтчатой оболочкѣ глазъ всѣ впечатлѣнія теперешней жизни, теперешнихъ земли и неба, видя у Рериха землю такой молодой и небеса такими понятными, знаемъ, какъ успѣла земля состариться, омертвѣть, распылить свою жизнь, покрыться тысячью лживыхъ одеждъ. Вѣдь природа, какъ и человѣкъ, успѣла ‚придумать одежду‘.

Въ оцѣнкахъ Рериха, какъ художника архаистическаго, въ сужденіяхъ критиковъ, выдвигающихъ ‚преисторизмъ‘ его работъ,—что, конечно, совершенно правильно,—сказанное обстоятельство какъ будто упущено.

Не потому ли такъ случилось, что, при типическомъ стремленіи нашего общества давать всему ярлыки, случайные, въ художественномъ смыслѣ мало воспитанные люди, при словѣ ‚Рерихъ‘ говорятъ: ‚Что то древнее... археологія‘. Это невѣрно. Съ 1903 года художникъ нашелъ молодую землю. Какъ сказочная царевна, много

лѣтъ пробывшая въ зломъ заклятіи, прародительница-родина явила, наконецъ, свой ликъ неустанно искавшему художнику. И это—не художникъ, а мы теперь, глядя на цвѣтущее ея лицо, любуясь его свѣжестью, чувствуемъ, какъ состарились.

IV

„Стыдно: въ каменномъ вѣкѣ лучше понимали значеніе украшеній, ихъ оригинальность, безконечное разнообразіе. Не для нашего безразличія расцвѣли красоты восточныхъ искусствъ. Драгоцѣнная струя Возрожденія намъ не ближе пестрой шумихи... Справивъ тысячелѣтіе своего царства, мы еще не научились достойно почтить даже красоту старины; беречь ее хотя бы по значенію историческому, если пути искусства намъ непостижимы“,—эти строки посвятилъ Рерихъ „Талашкину“, имѣнію кн. М. Кл. Тенишевой, гдѣ въ періодъ 1903—1906 г.г. кипѣла и спорилась интересная работа художниковъ надъ преображеніемъ русскаго быта красотой.

Въ Талашкинѣ работали Врубель, Малютинъ, Полѣнова, Якунчикова и др. Къ нимъ примкнулъ и Рерихъ. Надобно сказать, что эта работа оказалась для общаго развитія всѣхъ творческихъ возможностей Рериха весьма плодотворной. Красота быта, художественная его индивидуализація, чуткость вкуса и зоркость глаза, все, что чаровало художника въ древней жизни, вызывая въ его представленіи полнозвонные сны о привольномъ и широкомъ „прежде“,—встало здѣсь передъ Рерихомъ вполнѣ живой, дѣйствительной возможностью нашихъ сѣрыхъ теперешнихъ дней... Въ Талашкинѣ Рерихъ набросился на все: всякую вещь захотѣлось ему преобразить и осмыслить наитіемъ художника.

О Талашкинѣ есть интересная книга („Талашкино“. Издѣлія мастерскихъ кн. М. Кл. Тенишевой. Изд. „Содружества“. Спб. 1905). Въ этой книгѣ, въ замѣткѣ Рериха и большой статьѣ Сергѣя Маковскаго, очень подробно и характерно разсказано, въ какихъ условіяхъ протекала и въ какія формы выливалась художественная работа талашкинскихъ мастерскихъ. Очень показательны входящіе въ „Талашкино“ снимки и воспроизведенія самыхъ работъ. Сколько можно судить со стороны, въ Талашкинѣ создалось дружное единеніе всѣхъ работниковъ, искусство прикладное тѣсно сливалось съ творчествомъ недавнихъ служителей искусства чистаго.

По собственному его признанію, на работѣ для Талашкина Рерихъ отдохнулъ. Здѣсь, помимо новыхъ для него и интересныхъ путей, онъ нашелъ еще мѣсто, которое отрицало тяжелыя и безрадостныя впечатлѣнія, вынесенныя художникомъ изъ недавней его поѣздки по Россіи. Здѣсь понимали красоту, здѣсь ее создавали и какъ будто насыщали ею каждую пору жизни, всякій уголокъ быта.

Къ Талашкину Рерихъ подошелъ любовно. Быть можетъ, никогда раньше и нигдѣ потомъ Рерихъ не показалъ такого стремленія приложить художественную свою

Н. К. Рерихъ. Роспись церкви въ имѣніи ‚Талашкино' кн. М. К. Тенишевой.
N. Roerich. Peinture murale de l'église du domaine ‚Talachkino' de la princesse M. Ténicheff.

Н. К. Рерихъ. „Покореніе Казани". Эскизъ фрески (темпера). (Собств. Правленія О-ва Московско-Казанской жел. дор.).

N. Roerich. „La conquête de Kazan". Esquisse de fresque (détrempe). (App. à la Direction de la Sté du chemin de fer Moscou-Kazan).

интуицію ко всему, какъ здѣсь. Онъ писалъ декоративные фризы, придумывалъ эскизы столовъ, креселъ, шкаповъ, диванов и, наконецъ, принялся за роспись Талашкинской церкви. Эта работа стоила ему много времени и заботъ. Въ книгѣ о Талашкинѣ Рерихъ и самъ отчасти призналъ это свое увлеченіе художнической работой въ прикладномъ искусствѣ, въ періодъ 1904—1906 годовъ.

Не будетъ преувеличеніемъ сравнить тогдашнюю дѣятельность талашкинскихъ мастерскихъ съ тѣми мастерскими англійскихъ эстетовъ, о которыхъ мы знаемъ со времени перевода на русскій языкъ Джона Рескина и Вилльяма Морриса. Это было, въ сущности, стремленіемъ ‚къ новому стилю‘.[1] ‚Міръ Искусства‘ не остался къ этимъ попыткамъ равнодушнымъ. На своихъ выставкахъ онъ отразилъ исканія новаго стиля, что и было вполнѣ понятно, такъ какъ одна изъ неоспоримыхъ заслугъ ‚Міра Искусства‘ въ прошломъ есть стремленіе украсить бытъ. Въ этомъ стремленіи къ стилю будущій историкъ русскаго искусства отмѣтитъ, что въ ‚Мірѣ Искусства‘ рядомъ съ групой художниковъ, сохранившихъ стойкую привязанность къ городу, въ частности, къ Петербургу, было нѣкоторое меньшинство, тяготѣвшее къ деревнѣ.

Этого не слѣдуетъ, разумѣется, понимать буквально, ибо при такомъ пониманіи Рерихъ оказался бы достаточно осѣдлымъ петербуржцемъ. Но то, что въ ‚Мірѣ Искусства‘ были художники, находившіе всѣ свои мотивы въ городѣ, чаще всего въ городѣ прошлаго, и другіе, нуждавшіеся для своей работы въ какихъ то токахъ отъ поля, отъ лѣса, отъ деревни, отъ стараго помѣщичьяго имѣнія, представляется намъ несомнѣннымъ.

Къ числу послѣднихъ принадлежалъ всегда Рерихъ. Этимъ объясняется и самое его отношеніе къ проблемѣ стиля. Въ то время, какъ другіе художники ‚Міра Искусства‘, сверстники его по работѣ, жили въ гипнозѣ архитектурныхъ твореній восемнадцатаго вѣка или, уходя дальше, вдохновлялись причудливыми сочетаніями итальянскаго мастерства и древне-московской пестроты,—у Рериха былъ свой, особый путь. Въ послѣднемъ итогѣ, какъ это теперь видно, художники первой групы не могли дать больше, чѣмъ рядъ талантливыхъ варіацій на чужую тему.

---

[1] Сергѣй Маковскій. ‚Издѣлія мастерскихъ кн. М. Кл. Тенишевой‘, стр. 31. ‚Итакъ, въ концѣ прошлаго столѣтія созрѣла снова потребность въ художественномъ стилѣ. Буржуазія выдѣлила изъ себя свою аристократію, свою духовную аристократію, съ болѣе серьезнымъ и утонченнымъ вкусомъ. Явилось желаніе творчества. Настало время для коренной реформы прикладныхъ искусствъ. Наиболѣе развитые люди почувствовали некрасоту окружающихъ ихъ предметовъ и несогласность ихъ красоты съ формами современной культуры. Имъ захотѣлось жить въ обстановкѣ эстетически-родственной и платью, и новой психикѣ, и новымъ привычкамъ вѣка... Внѣшнимъ толчкомъ для начала обновительной работы явились еще въ пятидесятыхъ годахъ прерафаелиты и Рескинъ. Теперь всѣмъ извѣстно, кто былъ Рескинъ и какое громадное вліяніе онъ оказалъ на современниковъ. Брошенныя имъ зерна дали всходы во всѣхъ странахъ. Дошелъ чередъ и до Россіи‘.

Мы пережили смѣну культуръ и, какъ къ этому ни отнестись, — фактъ несомнѣненъ: пусть съ нѣкоторымъ ущербомъ въ своей тонкости и изысканности, европейская культура, еще въ серединѣ прошлаго столѣтія бывшая достояніемъ дворянскаго класа, только теперь пошла въ народъ. Мы говоримъ о культурѣ, какъ интелектуальномъ воспитаніи, а не комплексѣ точныхъ знаній и техническихъ навыковъ. То, что мы называемъ элементами цивилизаціи, демократизовалось въ Россіи еще въ шестидесятые годы. Расколотость соціальнаго организма и длительная аморфность отдѣльныхъ общественныхъ класовъ, вѣроятно, были главной причиной той внезапности и кажущейся безпричинности, которыя, вообще говоря, столь типичны для общей смѣны умственныхъ теченій конца минувшаго вѣка и начала вѣка настоящаго. Если правда, что искусство въ своихъ достиженіяхъ всегда запаздываетъ сравнительно съ жизнью, то русское искусство опаздывало внѣ обычныхъ масштабовъ. Въ силу указанныхъ причинъ развитіе нашихъ искусствъ, словесныхъ и изобразительныхъ, было лишено той солидарности и внутренней независимости, которыя такъ очевидны, напримѣръ, въ художественной культурѣ Франціи. Подобно тому, какъ въ политической нашей исторіи по отдѣльнымъ десятилѣтіямъ можно говорить о вѣдомственной гегемоніи того или другого министерства, такъ находимъ мы ту же гегемонію въ ходѣ русской культуры. Можно утверждать, какъ безспорное, что русской литературѣ пришлось пережить свое освобожденіе отъ біологіи, соціологіи, политической экономіи, статистики и этнографіи, а русскому искусству надо было освободиться отъ всего этого и еще отъ словесности, въ частности—отъ публицистики. Все это было возможно, думается, только потому, что съ 50-хъ примѣрно годовъ ни одинъ класъ нашего общества не жилъ полной культурной жизнью. И когда привилегированное въ соціальномъ смыслѣ меньшинство еще принимало искусство, если не какъ цѣнность, то какъ традицію,—въ это же время новые пришельцы на общественную арену, разночинная интелигенція и нарождавшаяся буржуазія, то же искусство или вовсе отрицали, какъ лежавшее внѣ ихъ непосредственныхъ задачъ, или принимали, лишь какъ средство для осуществленія этихъ послѣднихъ.

Внѣ сомнѣнія, талашкинскій періодъ въ творчествѣ Рериха совпадаетъ съ перестройкой самыхъ основъ отношеній между нашимъ обществомъ и его художниками. Именно въ эти годы, когда вышли новые общественные слои, русское искусство не могло не войти, какъ одинъ изъ существенныхъ элементовъ, въ жизнь національной культуры, которая только съ этого времени и могла начать строиться, ибо только теперь получила необходимую равномѣрность выявленій.

Будущій историкъ русскаго искусства, вѣроятно, остановится на тогдашнихъ попыткахъ демократизаціи искусства, не словесной, не теоретической, но взятой въ условіяхъ художественныхъ. Въ сущности, и у насъ тогда повторилось то же, что было во Франціи, гдѣ утонченные эстеты и изысканные художники, какъ намъ объ этомъ разсказалъ Гюставъ Канъ, пытались одно время отразить въ своемъ

Н. К. Рерихъ. ‚Ункрада' (темпера—1909).
(Собств. Г. Гильзе-ванъ-деръ-Пальсъ, Спб.).

N. Roerich. ‚Ounkrada' (détrempe).
(App. à M. Hilse-van-der-Pals, St. Pbg.).

творчествѣ Демократію и, когда это не удалось имъ, когда не удалось заполнить пропасть соціальнаго непониманія,—ударились въ противоположную крайность аристократическаго отъединенія.

У насъ эта тяга къ демократическому искусству выразилась въ формахъ менѣе яркихъ. Проблема стиля, стремленіе украсить бытъ очень скоро привели нашихъ художниковъ къ сознанію невозможности создать хотя бы и объединенными усиліями то, что можетъ вырасти въ жизни только органически.

Въ 1905 году начались аграрныя волненія. ‚Стало въ Талашкинѣ пусто, мертво. Грозныя событія прекратили на время производство мастерскихъ‘. Этотъ случай не остался единичнымъ. Немногіе художники были въ состояніи осилить въ своемъ сознаніи тотъ фактъ, что время великихъ надеждъ оказалось для многихъ художественныхъ начинаній и дѣлъ катастрофичнымъ. Тутъ произошелъ въ душѣ ихъ какой то надломъ. Именно тутъ,—хотя и они, и мы, ихъ зрители, надломъ этотъ осознали гораздо позже. Отсюда и вышла вся реставрація Ампира,—движеніе чрезвычайно любопытное, очень устойчивое и, въ существѣ своемъ, реакціонное (въ смыслѣ художественномъ реакціонное, какъ знаменовавшее остановку въ созданіи новыхъ цѣнностей національной культуры).

Здѣсь Рериху помогла всегдашняя его инстинктивная догадка объ органичности красоты въ бытѣ. Стоитъ посмотрѣть рисунки мебели, данные имъ для талашкинскихъ мастерскихъ. Того, что обычно принято называть стилизаціей, въ нихъ нѣтъ. Нигдѣ не забыта вещь въ своемъ смыслѣ. Совершенно отчетливо въ этихъ, какъ и въ другихъ, прикладныхъ работахъ художника, видно стремленіе дать не новый стиль,—котораго еще нѣтъ,—но помочь жизни, какъ наслѣдницѣ прошлаго, какъ матери будущаго, показать черты своей индивидуальной красоты. И въ своихъ попыткахъ онъ равно далекъ и отъ прекрасныхъ образцовъ александровскаго стиля и отъ тѣхъ чудесныхъ церквей, которыя были показаны имъ съ такой любовью послѣ поѣздки 1903 года. Никакой реставраціи, никакого послушанія. Онъ видитъ вещи проще, удобнѣе. Стиль залы и гостиной его не интересуетъ.

Нѣсколько въ сторонѣ стоятъ его работы для церквей. Думается, что своими работами въ области религіозной живописи Рерихъ подтвердилъ во первыхъ—чрезвычайную трудность для современнаго художника остаться на уровнѣ особыхъ требованій церковной живописи, и во вторыхъ—языческую сущность творческаго своего міровоспріятія. То, что Рерихъ обратился именно въ этомъ періодѣ къ стѣнной живописи, къ росписямъ церквей, было такъ естественно. Самоутвердившись, найдя свой міръ, художникъ сталъ передъ задачей найти полноту своихъ красокъ. Мы знаемъ, какъ соблазнительна для художника возможность стѣнной живописи и какъ рѣдка эта возможность въ условіяхъ нашей жизни.

IV

Въ работахъ Рериха на религіозныя темы нѣтъ, сколько мы можемъ судить, внутренней связи съ религіозной традиціей народа, и нѣтъ претворенія вѣры, довлѣющаго нашему времени. Вѣдь это заданіе—огромное! Впитать въ себя весь ростъ вѣры въ ходѣ исторіи и найти образы, которые,—блюдя канонъ,—въ то же время говорили бы сердцамъ эпохи безвѣрной, но ищущей вѣры, какъ наша эпоха!... Нуженъ былъ геній Врубеля, чтобъ заставить насъ очароваться магнетической силой бездонныхъ глазъ его ангеловъ. Какъ будто разступилась слѣпая штукатурка многовѣковой косности, и, какъ въ прекрасной легендѣ объ Айа-Софіи, съ пѣніемъ вышла къ намъ въ созданіяхъ Врубеля далекая Византія. Эти врубелевскія созданія выражаютъ не только вѣру аскетическую. Въ ихъ молнійныхъ контрастахъ—демоническая борьба вѣры съ невѣріемъ, пафосъ исповѣданія Христа, когда въ крови еще наслѣдіе ‚эллинской прелести‘ и всѣ демоны ея. Здѣсь—та вѣра, которая оставляетъ на лбу молящагося кровавые рубцы безчисленныхъ земныхъ поклоновъ и сильнѣе всякихъ веригъ терзаетъ и жжетъ плоть.

Врубель оказалъ замѣтное вліяніе на Рериха, какъ и на всю нашу эпоху, властно подчинивъ его гипнозу своихъ видѣній. Но это подчиненіе осталось чисто формальнымъ. Въ своихъ церковныхъ работахъ Рерихъ прежде всего декоративенъ, и въ развитіи его творчества именно съ церковной живописью связалось нахожденіе имъ полноты красокъ и столь характерное для него мастерство въ гармонизаціи ихъ. Но его отношеніе къ церковной живописи вообще и къ украшенію церковной стѣны въ частности въ существѣ своемъ напоминаетъ отношеніе легендарныхъ пословъ Владимира Святого къ богослуженію православной церкви. Никакая легенда не могла сильнѣе выразить зрительный подходъ къ религіи, чѣмъ упомянутое сказаніе лѣтописца. Рерихъ такой же язычникъ, какъ послы Владимира Святого. Его восхищеніе церковью совершенно искренне, его вѣра не должна возбуждать сомнѣній, но онъ и вѣритъ и восхищается церковью, какъ прозелитъ, какъ человѣкъ, еще недавно вѣрившій во многихъ боговъ и еще носящій ихъ въ своей крови вмѣстѣ со всѣми голосами природы, кромѣ только Голоса Надземнаго.

Рериха связываетъ, по мнѣнію многихъ, нѣкоторая идейная близость съ Алексѣемъ Ремизовымъ. Это невѣрно, близость ихъ—кажущаяся и болѣе выражается въ сферѣ отношеній умовъ, чѣмъ инстинктовъ. Бродя въ царствѣ своихъ догадокъ о древнемъ, о вырастаніи рода въ расу, Рерихъ нашелъ два момента древней жизни: ея приволье, ея непосредственность — съ одной стороны, ея насторожившуюся замкнутость—съ другой. Такъ въ душѣ ребенка совмѣщаются чуткость ко всему, что вовнѣ, умѣніе все уловить и на все отозваться, и какая то забавная, любопыт-

ствующая пугливость, которая заставляла каждаго изъ насъ въ дѣтствѣ выискивать уголки, никому не видные, гдѣ можно спрятаться и откуда можно видѣть всѣхъ...

Въ одной изъ статей самъ Рерихъ сказалъ объ этомъ такъ: ‚Почему древніе люди любили жить въ такомъ привольѣ? Не только въ стратегическихъ и другихъ соображеніяхъ тутъ дѣло, а широко жилъ и широко чувствовалъ древній... Если же приходилось древнему скрываться отъ посторонняго глаза, то не зналъ онъ границы трущобности мѣста, запирался онъ бездонными болотами, такими ломнями и буераками, что у насъ и духу не хватитъ подумать осѣсть въ такомъ углу‘.[1] Жизнь убила приволье древнихъ. Установившаяся церковь, окрѣпнувшая государственность изгнали языческую непосредственность, мудрость звѣря—человѣческій инстинктъ. Но ‚буераки‘ остались, и въ нихъ угнѣздились остатки языческаго, пышнымъ цвѣтомъ взошло суевѣріе. Здѣсь—природа Ремизова. На ‚идольское‘ въ творчествѣ Рериха Ремизовъ, должно быть, смотритъ, какъ на ‚чертячье‘. Ремизовъ религіозенъ и суевѣренъ, причемъ суевѣріе его начинается на грани рериховской вѣры. Между тѣмъ, Рерихъ вѣритъ, но вѣра его—внѣ церковныхъ традицій. Въ наши задачи не входитъ оцѣнка литературныхъ работъ художника, тѣмъ болѣе, что послѣднія всегда были и остались для Рериха только памятками его живописныхъ исканій. Но одно въ его статьяхъ надлежитъ отмѣтить: ясное ощущеніе Великаго Пути, пролегающаго по Россіи,—между великими культурами Запада и Востока.

Въ представленіяхъ художника Россія — мать, дивное мѣсто земли, черезъ которое пролегаетъ ‚великій путь изъ варягъ въ греки‘,—отъ ‚скандинавской стальной культуры‘ къ ‚сокровищамъ Византіи‘. Сюда приходили и, быть можетъ, еще придутъ всѣ великіе народы міра, чтобы въ общеніи ихъ родилась новая, еще незнаемая и невиданная красота. Въ національную культуру русскую Рерихъ пришелъ обратнымъ путемъ, чѣмъ тотъ, которымъ вошелъ въ нее Врубель. Рерихъ шелъ отъ ‚варяговъ‘, жадно воспринимая восточную красоту, откуда бы она ни была принесена, — изъ эмалевой Византіи, отъ монгольскихъ степей или ‚заманчивымъ индійскимъ путемъ‘.

У Рябушкина, одного изъ представителей новаго національнаго направленія въ русской живописи, есть картина, снабженная такою подписью: ‚Князь Ухтомскій въ битвѣ съ татарами въ 1469 году на Волгѣ билъ поганыхъ и т. д.‘. Для Рериха послѣдній эпитетъ немыслимъ, потому что художникъ знаетъ, ‚сколько прекрасныхъ и тонкихъ украшеній Востока внесли на Русь монголы‘: ‚О татарщинѣ остались воспоминанія только, какъ о какихъ то мрачныхъ погромахъ. Забывается, что таинственная колыбель Азіи вскормила этихъ диковинныхъ людей и повила ихъ богатыми дарами Китая, Тибета, всего Индостана. Въ блескѣ татарскихъ

[1] ‚По старинѣ‘. Рерихъ, собр. соч., книга I.

мечетей Русь вновь слушала сказку о чудесахъ, которыя когда то знали хитрые арабскіе гости Великаго пути и греки'.

Чингизъ-хану, вождю Темучину, Рерихъ посвятилъ одну изъ любопытнѣйшихъ своихъ литературныхъ попытокъ. Если вѣрить художнику, Русь вбираетъ въ себя всю красоту міра, сказки всѣхъ народовъ. Море, по которому приплываютъ корабли, дорога, по которой гости приходятъ изъ чужихъ странъ, занимаютъ въ картинахъ Рериха мѣсто, подобное тому, какое имѣло окно въ голландской картинѣ.

‚За морями — земли великія', вотъ картина, которою Рерихъ всего ярче и дѣйственнѣе выразилъ это свое представленіе о Россіи. Къ отлогому берегу моря, такому ясному, ровному, свѣтлому, покрытому раковинами, выброшенными въ прибоѣ, пришла дѣвушка. Полонянка ли она, или счастливая и свободная дочь свободнаго отца,—но только взглядъ ея стремится за море съ настойчивой тоской. Вѣтеръ треплетъ ея одежды,—тотъ же вѣтеръ, что мчитъ корабли, надувая паруса,—но она, не чувствуя его холодныхъ и непривѣтныхъ ударовъ, все думаетъ объ одномъ: ‚за морями—земли великія'.

Эта картина удивительна по своей композиціи. Одна фигура вписана въ пейзажъ, эта фигура главенствуетъ въ немъ и, тѣмъ не менѣе, не разбиваетъ впечатлѣнія картины, не кажется искуственной.[1] Не случилось ли такъ потому, что фигура дѣвушки въ этой картинѣ какъ будто выплѣснута берегомъ, на которомъ она стоитъ, навстрѣчу морю, которое плещетъ въ его края?

Радостной и полной рисуется Рериху стародавняя быль Руси въ пору ея установленія. Изъ осколковъ множества народовъ, племенъ, родовъ спаялось драгоцѣнное соединеніе...

‚Цѣлый рядъ блестящихъ шествій! Передъ глазами еще сверкаетъ Византія золотомъ и изумрудомъ тканей, эмалей, но вниманіе уже отвлечено. Мимо насъ проходятъ пестрые финно-тюрки. Загадочно появляются величественные арійцы, оставляютъ потухшіе очаги невѣдомые прохожіе...' Жизнь успѣла потерять въ своей первобытной чуткости, но ослабилась также тревожная хаотичность еще зарождавшихся и боровшихся за самую жизнь формъ быта и племенной связи. Какъ будто борьба, — борьба тревожная и несущая опасность на всѣхъ путяхъ,—разрѣшилась радостнымъ боемъ...

Въ самый послѣдній періодъ написана художникомъ картина, еще не названная... У могучей башни, за извилистымъ сплетеніемъ стѣнъ, близъ низкихъ и тяжелыхъ воротъ уходящаго въ землю хода, стоитъ воинъ, насторожившись и зажавъ въ рукѣ палицу. Послѣдній лучъ солнца золотитъ его пеструю одежду, кровавитъ скобы на стѣнѣ, какъ будто сгустками крови мѣтитъ крѣпкое человѣческое строеніе, какія умѣетъ строить въ своихъ картинахъ среди современныхъ нашихъ ху-

[1] Какъ это случилось въ нѣкоторыхъ другихъ работахъ Рериха, всего замѣтнѣе въ картинѣ ‚Старый король'.

Н. К. Рерихъ. Костюмъ для ‚Князя Игоря' (акварель—1909).

N. Roerich. Costume pour l'opéra ‚Prince Igor' (aquarelle).

дожниковъ одинъ Рерихъ. Художникъ затруднился назвать свою картину, измѣнивъ давнишнему обыкновенію—давать названія въ формѣ неопредѣленной, оставляющей путь догадкамъ и освобождающей художника отъ обязанности говорить слова...[1]
Не потому ли, что описанная картина тѣсно связывается съ рериховскимъ творчествомъ періода 1904—1911 года. Этотъ періодъ можно охарактеризовать, какъ періодъ борьбы за утвержденіе самобытнѣйшихъ основъ художественнаго міровоспріятія Рериха.
И въ этомъ смыслѣ особенно показательна картина ‚Бой‘ (1906 г.), пріобрѣтенная Третьяковской галереей, къ которой примыкаютъ ‚Варяжское море‘ и ‚Небесный бой‘, различныя въ цвѣтахъ, но связанныя единствомъ художественнаго отношенія къ темѣ. Внѣ сомнѣнія, лучшая изъ картинъ этого періода и, быть можетъ, значительнѣйшая во всемъ творчествѣ Рериха — ‚Бой‘.
Огненная, насыщенная мрачными свѣтами симфонія желтаго, синяго, пурпурнаго. Мятущійся бѣгъ воинскихъ ладей, сталкивающихся среди вырѣзныхъ, волнистыхъ гребней синяго моря. Великолѣпное полымя бранныхъ пожаровъ въ небѣ, напряженная борьба людей въ сѣрыхъ кольчугахъ... Говорятъ, въ древней Скандинавіи жили воины-берсеркеры. Аскеты войны, знавшіе радость боя для боя, вѣрные слуги скандинавской Беллоны. Они рождались отъ отцовъ-воиновъ, росли, готовя себя къ сраженіямъ, не зная иныхъ радостей, кромѣ счастія пролить вражью кровь или блаженной минуты смерти на бранномъ полѣ, когда красная жизнь оставляетъ тѣло, но тускнѣющій взоръ въ минуту смертнаго томленія видитъ въ небѣ сонмъ боговъ, зачинающійся кровавый пиръ небесной борьбы... Вотъ настроеніе ‚Боя‘. ‚Скандинавской стальной культуры‘ Рерихъ ни въ чемъ другомъ такъ не передалъ. Она вошла въ его картины, эта культура, какъ стальная скрѣпа въ зыблющійся міръ видѣній перваго періода. Она сковала тревогу художественныхъ наитій для радостей побѣдъ среди боя.
Когда видишь эти картины и тѣсно къ нимъ примыкающую и завершающую ихъ ‚Сѣчу при Керженцѣ‘, получаешь впечатлѣніе, что жизнь для художника превратилась въ клокочущую, огненноязычную лаву, въ которой по невѣдомой, но мудрой волѣ сталкиваются племена Востока и Запада, Сѣвера и Юга,—сѣрой стали и пестрыхъ ковровъ, льдистыхъ волнъ и затѣйливыхъ эмалей. Пышенъ нарядъ этихъ картинъ, и горятъ на нихъ краски раздѣльно и чисто. Онѣ—какъ бархатные ковры. Но азіатская пестрота, пурпурное великолѣпіе Востока, эмалевая мозаичность художественнаго пріема не могутъ помѣшать единству впечатлѣнія, потому что въ этихъ картинахъ все слитно, какъ въ сказочномъ Кіевѣ временъ Ярослава, Рерихомъ столь любимомъ, столь романтически изукрашенномъ въ его воображеніи: ‚Поразительные тона эмалей, точность и изящество миніатюръ; чудеса

[1] Подобно тому, какъ Рерихъ называлъ свои картины ранѣе: ‚Возсталъ родъ на родъ‘, ‚Сходятся старцы‘, ‚Городъ строятъ‘, ‚Придумываютъ одежду‘, и т. д.

металическихъ издѣлій; обиліе тканей, лучшіе завѣты великаго романскаго стиля дали благородство Кіеву'.

На рубежѣ новаго періода стоитъ ‚Сѣча при Керженцѣ'. Правленіе Московско-Казанской желѣзной дороги пріобрѣло у художника ‚Сѣчу' и недавно законченное ‚Покореніе Казани' для воспроизведенія витражами въ большомъ масштабѣ въ новостроящемся московскомъ вокзалѣ дороги. Починъ правленія надлежитъ привѣтствовать. По желѣзнодорожной артеріи, замѣнившей древніе великіе пути—рѣки, происходитъ безпрестанный обмѣнъ тысячами людей между Востокомъ и Западомъ нашей страны. Огромные витражи ‚Сѣчи' и ‚Покоренія' разскажутъ имъ, какъ создавалось драгоцѣнное соединеніе—то, что называется Россіей, то, что выльется еще, быть можетъ, въ примѣчательнѣйшую культуру мірового значенія...

Рерихъ почувствовалъ не только въ русской географіи или этнографіи, но во всей русской культурѣ ‚Великій Путь' изъ варягъ въ греки, и это составляетъ несомнѣнную его заслугу, притомъ не временнаго, но длительнаго значенія, потому что русскимъ художникамъ, строящимъ національную культуру, еще придется ощущеніе, принесенное Рерихомъ въ русское искусство, углубить и осилить.

V

Идейныя теченія западничества и славянофильства проходили не только въ русской публицистикѣ и литературѣ, но и во всей русской жизни, въ частности, въ русскомъ искусствѣ. Строго говоря, теоретическіе споры западниковъ и славянофиловъ только недавно облеклись плотью. Очень еще недавно шеллингіанцы въ боярскихъ охабняхъ отошли въ область преданій, такъ же точно, какъ русскіе помѣщики, до одурѣнія споривше среди крѣпостной челяди о политикѣ Гизо и Каваньякѣ. Быть можетъ, только теперь, на нашихъ глазахъ, происходитъ дифузія двухъ великихъ міроотношеній, свойственныхъ исторіи нашей общественности. Зарожденіе настоящей національной культуры, въ своемъ существѣ независимой, думается намъ, въ томъ именно и выражается, что теряютъ смыслъ принципіальной безусловности западническое утвержденіе Европы и славянофильское отрицаніе ея. Русская культура впервые въ наши дни получаетъ свободу выбора.

Въ области русскаго искусства творчество Рериха,—каковы бы ни были его теоретическіе взгляды, которыхъ мы не знаемъ, его умственныя симпатіи, которыя въ своихъ статьяхъ Рерихъ не успѣлъ выразить,—имѣетъ большое показательное значеніе, какъ симптомъ, какъ предуказаніе. Обѣ эти мѣрки, западническая и славянофильская, ни съ какой стороны къ Рериху не подходятъ. Западъ и Востокъ равновѣсны—въ темахъ Рериха, въ художественныхъ его пріемахъ, въ настроеніяхъ... Его художественные навыки, мѣняясь и накопляясь въ ходѣ творческой работы, на первый взглядъ даже эклектичны: вліяніе Франціи, японцевъ, индій-

Н. К. Рерихъ. Эскизъ декораціи къ комедіи Лопе де Вега ‚Фуенте Овехуна'. (Собр. В. Е. Бурцева, въ Спб.).

N. Roerich. Esquisse de décor pour la comédie de Lope de Vega ‚Fuente Ovejuna'. (Collect. B. Bourtzew, St. Pbg.).

Н. К. Рерихъ. ‚Змій кричитъ' (темпера, 1914).

N. Roerich. ‚Le Serpent crie' (détrempe).

скаго искусства, древней иконописи, византійскихъ эмалей и персидскихъ ковровъ... Такими ли путями шли столь различные въ работѣ, но имѣющіе общность въ отношеніяхъ къ Россіи и Западу, Васнецовъ, Суриковъ, Рябушкинъ?...

Рябушкинъ отказался отъ заграничной поѣздки. Европа ему ничего не могла сказать. Для него и такихъ, какъ онъ,[1] Европа была и осталась ‚Европейскимъ уѣздомъ'. Между тѣмъ Рерихъ, въ томъ видѣ, какъ мы его знаемъ, немыслимъ внѣ связи съ современнымъ европейскимъ искусствомъ. Не случайны его участіе въ ‚СецесіонѢ' и сопоставленія, которыя дѣлались между нимъ и швейцарцемъ Ходлеромъ, хотя, конечно, ошибочна мысль о воздѣйствующихъ токахъ между творчествомъ Ходлера и Рериха.

Если возможно говорить о чьихъ либо длительныхъ и могущественныхъ вліяніяхъ на творчество автора ‚Боя', то это—вліянія Врубеля и Гогена. Врубель воздѣйствовалъ на Рериха мистической игрой свѣтовъ своихъ картинъ. Синій камень Рериха родственень горниламъ, закалившимъ сапфиры и изумруды врубелевскихъ картинъ. ‚Царевна Лебедь' и ея краски, бездонныя сверканія ‚Демона', вѣроятно, впечатлѣлись душѣ Рериха.

Гогенъ повліялъ на него чувствомъ экзотики... Въ нашей жизни экзотика не есть ли то, что замѣняетъ ушедшую изъ жизни сказку? И чѣмъ дальше загромождается душевная наша сущность комфортомъ цивилизаціи и чѣмъ больше опутываютъ насъ, какъ цѣпкими щупальцами, мертвые рычаги машинной техники, тѣмъ все болѣе въ насъ усложняется чувство экзотическаго.

Французскіе романтики тридцатыхъ годовъ, у которыхъ мы находимъ отношеніе къ экзотикѣ столь пламенное, входили въ нее, какъ въ новый міръ. Для нихъ экзотика сливалась съ новизной. Этнографическаго любопытства было въ этомъ отношеніи не меньше, чѣмъ удивленія передъ новизной, которая ‚есть еще въ мірѣ'. Этотъ этнографическій подходъ намъ надоѣлъ. Не выѣзжая изъ Парижа и Москвы, читая ‚Matin' или ‚Русское Слово', мы знаемъ, какъ живутъ т а м ъ, гдѣ не наше солнце, и скучаемъ тѣмъ болѣе, что эта экзотика на нашихъ глазахъ умираетъ или остается на потребу однимъ туристамъ. Гогенъ ѣздилъ на Таити съ чувствами иными, чѣмъ Ламартинъ въ Малую Азію. Новое солнце, новыя краски, новое знаніе чаровали Ламартина. Между тѣмъ Гогенъ, покидая Европу, уѣзжалъ отъ знанія въ невѣдѣніе. Когда каждая вещь найдена, когда самый воздухъ разложенъ на атомы, когда душа изнемогаетъ подъ тяжкимъ бременемъ знаній, накопленныхъ поколѣніями и принятыхъ нами на вѣру, когда человѣческая психологія при всей ея сложности становится плоской и блѣдной, какъ телеграфная лента, воспринявшая знаки чужой руки,—тогда рождается новая экзотика, экзотика нашихъ дней. Мѣстный характеръ имѣетъ въ ней значеніе второстепенное. Главное содержаніе ея—непосредственность мироотношенія.

---

[1] Какъ, напримѣръ, А. М. Ремизовъ и С. М. Городецкій.

‚Моя раса тоже была великой и своими твореніями доказывала силу своихъ чувствъ и ума. Какъ въ саду, расцвѣтала слава въ очахъ моихъ предковъ, и въ сокровищницѣ ихъ мысли имѣла она свой неистощимый источникъ... Но скупые наслѣдники этихъ ‚великолѣпныхъ‘ утратили, вмѣстѣ съ экстазами доблести и самопожертвованія, искусство обладанія красотой. Въ прочныхъ сундукахъ схоронили они богатства, завоеванныя героями минувшихъ дней, и, не стыдясь, удовольствовались въ повседневной жизни подобіями чести и любви и безыменными, безобразными, хотя и прочными, предметами промышленности! Но печальной стала земля вокругъ нихъ‘, — вотъ, что привело Гогена на островъ Таити...[1] Слушая маорійскаго пѣвца, Гогенъ проситъ:

— ‚Я хочу не знать всего того, чего ты не знаешь!

— Научи же меня твоему всевѣдущему невѣдѣнію. Покорный, я прихожу къ тебѣ, о, учитель незнанія и простоты, и улыбка недалека отъ моихъ устъ‘.

Единственно, что роднитъ оба теченія, это—лежащее въ основѣ ихъ отношеніе къ идеѣ естественнаго человѣка. ‚Ноа-Ноа‘ Гогена заключаетъ въ себѣ отголоски Руссо и идеализацію первобытной жизни въ стилѣ послѣдняго, какъ и романтическія повѣсти первой четверти девятнадцатаго вѣка въ родѣ ‚Аталы‘. Однако, идея отрицанія культуры ‚естественнымъ состояніемъ‘ приняла новыя формы. Намъ дорога первобытная жизнь не тѣмъ, что ей свойственно невѣдѣніе, но тѣмъ, что невѣдѣніе это — мудрое. Гогенъ называетъ Маори ‚сильной и мудрой расой‘. Онъ знаетъ, что Маори также имѣли свои храмы, свое искусство, продуманную государственность. Но ихъ жизнь была широка и непосредственна. Разумъ не заглушалъ инстинкта. Умъ внѣшнихъ фактовъ не убивалъ подсознательной мудрости.

О томъ же самомъ говоритъ Рерихъ: ‚Чужда ли искусству животнообразная финская фантасмагорія? Чужды ли для художественныхъ толкованій формы, зачарованныя Востокомъ? Отвратительны ли въ первыхъ рукахъ скиѳовъ передѣлки античнаго міра? Полно, только ли грубы золотыя украшенія полуизвѣстныхъ сибирскихъ кочевниковъ? Эти находки не только близки искусству, но мы завидуемъ ясности мысли обобщенія исчезнувшихъ народовъ. Твердо и искусно укладывались великіе для нихъ символы въ безчисленные варіанты вещей. Даже безжалостный спутникъ метала — штампъ — не могъ погубить врожденныхъ исканій искусства‘.

Гогенъ воспринялъ экзотику на Таити острѣе, чѣмъ ее выразилъ въ своихъ картинахъ Рерихъ. Но въ этомъ случаѣ, помимо разницы индивидуальностей, надлежитъ принять во вниманіе и то обстоятельство, что Гогенъ, какъ художникъ, съ минуты прибытія на Таити попалъ во власть яркаго зрительнаго контраста между Европой и Полинезіей,—чего не было у Рериха, измѣнявшаго родному Сѣверу для

[1] Поль Гогенъ. ‚Ноа-Ноа‘. Путешествіе на Таити. М. Изд. Д. Я. Маковскаго.

Н. К. Рерихъ. ‚Прокопій Праведный благословляетъ невѣдомыхъ плывущихъ‘ (темпера—1914).

N. Roerich. ‚Procope le Juste bénit des navigateurs inconnus‘ (détrempe).

Н. К. Рерихъ. ‚Облако' (пастель—1913).

N. Roerich. ‚Le nuage' (pastel).

кратковременныхъ поѣздокъ въ Европу и однажды на Кавказъ, въ чемъ, разумѣется, было мало острой новизны.

Но картины Рериха, тѣмъ не менѣе, экзотичны, и именно это свойство дѣлаетъ ихъ понятными Европѣ и опредѣлило ихъ успѣхъ на выставкахъ въ столь различныхъ европейскихъ центрахъ, какъ Лондонъ и Римъ, Парижъ и Вѣна, Брюссель и Мальме.

VI

Въ картинахъ Рериха поражаетъ слѣдующее свойство. Если судить о нихъ только на основаніи воспроизведеній, онѣ всегда создаютъ впечатлѣніе большихъ полотенъ. Въ частности, картины позднѣйшихъ періодовъ создаютъ это впечатлѣніе въ степени большей, чѣмъ, напримѣръ, ‚Гонецъ‘ или ‚Походъ‘. ‚Прокопій Праведный благословляетъ невѣдомыхъ плывущихъ‘ (выставка ‚Міръ Искусства‘ 1915 г.) по компановкѣ пейзажа и вторыхъ его плановъ даетъ впечатлѣніе большой картины, тогда какъ истинные ея размѣры очень скромны: 28 вершк. × 16 вершк. То же можно сказать о ‚Крикѣ змія‘. Эта частность свидѣтельствуетъ совершенно объективно о чувствѣ монументальнаго, свойственномъ художнику. Если принять во вниманіе, что это чувство соединилось въ Рерихѣ со значительнымъ мастерствомъ въ гармонизаціи красокъ и выдающимся даромъ композиціи, станетъ яснымъ неизбѣжность обращенія художника къ задачамъ театрально-декоративнымъ.

Театрально-декоративное искусство наше даетъ въ истекшемъ десятилѣтіи картину необыкновеннаго расцвѣта. Безъ преувеличенія можно сказать, что русскіе художники въ этой области работали съ полной самостоятельностью и даже болѣе того — предуказали западно-европейскимъ художникамъ, не исключая французскихъ, много новыхъ и цѣнныхъ подходовъ. Русскими художниками были выработаны формы и самый стиль современнаго театрально-декоративнаго мастерства. Развившаяся у насъ напряженная и нервная работа лучшихъ художниковъ въ области театральной декораціи характеризуется настойчивымъ исканіемъ основныхъ принциповъ театрально-декоративнаго мастерства и этимъ существенно отличается отъ попытокъ западно-европейскихъ художниковъ того же періода, которые, работая для сцены, почти никогда не учитывали спеціальныхъ заданій въ своихъ театральныхъ работахъ. Для западно-европейскихъ художниковъ (за исключеніемъ нѣкоторыхъ, работавшихъ для Рейнгардта, какъ Ловисъ Коринтъ) театральная декорація оставалась большой картиной. Конечно, и наши художники только цутемъ долгой работы нашли вѣрное отношеніе къ театральной декораціи. Имъ помогло въ этомъ случаѣ то оживленіе въ жизни нашего театра и общественный интересъ къ различнымъ формамъ театральнаго искусства, которые такъ показательны для русской сцены со времени расцвѣта московскаго Художественнаго театра и Новаго Драма-

тическаго В. Ф. Коммиссаржевской. Та атмосфера, въ которой работали наши театральные художники, была единственной въ своемъ родѣ: Парижъ, Берлинъ, Лондонъ ея не знали. Только отчасти Мюнхенъ и Дюссельдорфъ ее напоминаютъ. Будущій изслѣдователь нашего театрально-декоративнаго искусства при разборѣ работъ отдѣльныхъ художниковъ долженъ будетъ установить нѣкоторую скалу оцѣнки. Мы полагаемъ, что наиболѣе правильнымъ будетъ изученіе творчества каждаго отдѣльнаго художника по отношенію послѣдняго къ тѣмъ эстетическимъ и формальнымъ принципамъ, которые нашло наше театрально-декоративное искусство и при помощи которыхъ одержало блестящія свои побѣды въ Парижѣ и Лондонѣ. Эти принципы можно установить въ слѣдующемъ видѣ: 1) театръ представляетъ нѣкоторую самоцѣль; театральное искусство — искусство независимое и отличное по заданіямъ и способамъ воздѣйствія отъ всѣхъ другихъ; 2) категоріи театральнаго искусства (драма, опера, балетъ, пантомима, феерія), внѣ зависимости отъ эстетической цѣнности каждой изъ нихъ, имѣютъ внутреннюю жизнь и свой особый театральный смыслъ, которымъ и надлежитъ руководствоваться художнику при исполненіи своихъ декораціонныхъ работъ.

Говоря о Рерихѣ, какъ художникѣ для театра и, притомъ, художникѣ, связавшемъ свое имя съ историческими моментами въ развитіи театрально-декоративнаго искусства (поѣздки Дягилева въ Парижъ и Лондонъ), мы не можемъ дать оцѣнку его работъ внѣ указаннаго выше пути. Рериху пришлось, какъ и другимъ, испытать на себѣ неизбѣжное для всякаго театральнаго художника направляющее воздѣйствіе личности, стоящей во главѣ театральнаго предпріятія. Успѣхъ его работъ, желательный художественный эфектъ зависѣлъ отъ тѣхъ лицъ, которымъ приходилось, съ одной стороны, намѣчать передъ художникомъ художественные планы будущихъ постановокъ, и съ другой—претворять въ жизнь проекты и эскизы данныхъ Рерихомъ декорацій.

Гордонъ Крегъ въ одной изъ своихъ статей, говоря объ идеальномъ режисерѣ, требуетъ отъ него соединенія литературнаго, рисовальнаго, музыкальнаго и актерскаго умѣнія. Въ этихъ требованіяхъ есть чрезмѣрность; но чуткость и—если можно такъ выразиться—духовная созвучность и опредѣленная равномѣрность въ воспріятіи искусствъ представляются для современнаго режисера совершенно необходимыми, быть можетъ даже болѣе необходимыми, чѣмъ самое знаніе театральной техники, ибо чрезмѣрное знаніе послѣдней, какъ это показали многіе примѣры, только сушило отдѣльныя постановки режисеровъ, зачастую весьма способныхъ. Неудивительно поэтому, что Дягилевъ въ лучшихъ своихъ постановкахъ, не будучи режисеромъ професіональнымъ, сдѣлалъ больше, чѣмъ даже Станиславскій, и уже конечно больше Мейерхольда. Это потому, что Станиславскому мѣшало мастерство режисера (постановки ‚Ревизора‘ и ‚Горя отъ ума‘ въ этомъ смыслѣ особенно типичны), а въ постановкахъ Мейерхольда часто сказывались характерные для этого художника разсудочность и недостатокъ вдохновенія. Между тѣмъ, Дя-

Н. К. Рерихъ. Варіантъ декораціи I дѣйствія балета И. Стравинскаго ‚Весна Священная' (темпера—1914). (Собств. Б. В. Сльпцова, въ Спб.).

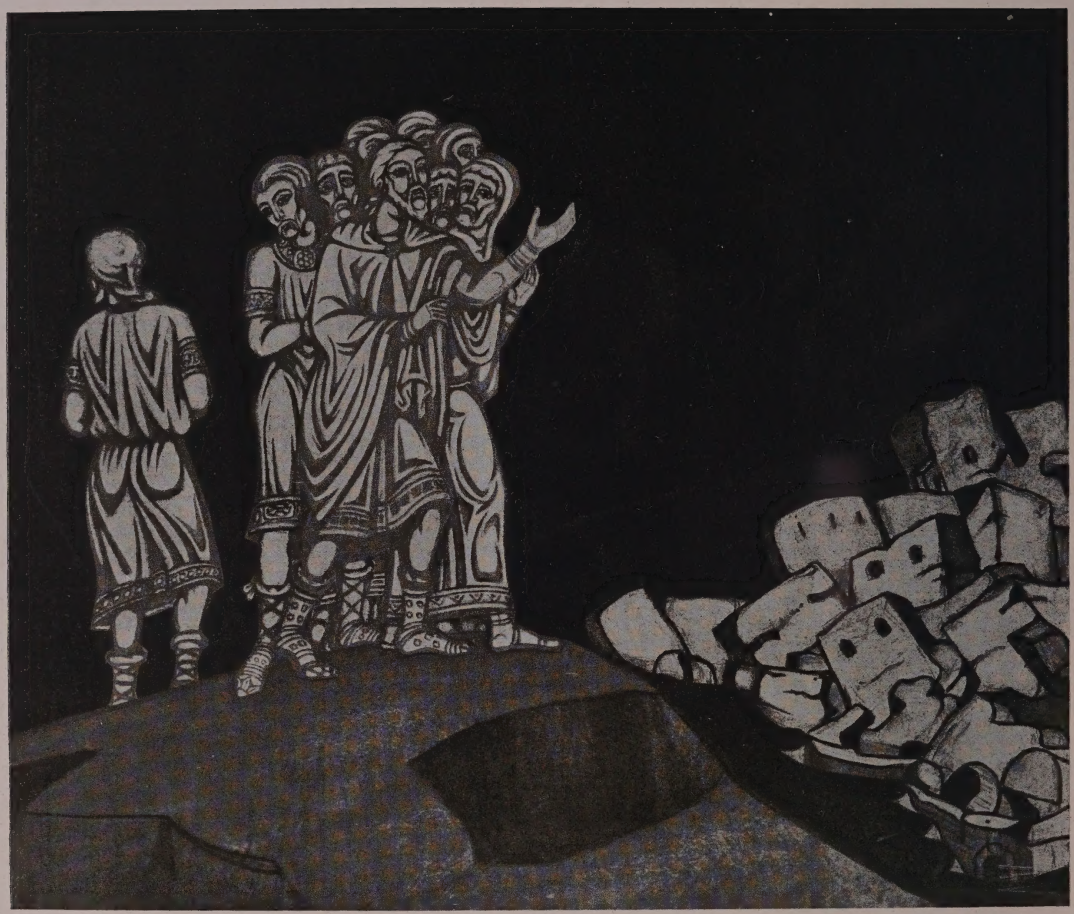
N. Roerich. Variante de décor du I acte du ballet d'Igor Strawinski ‚Le Printemps Sacré' (détrempe). (App. à M. B. Sleptzow, St. Pbg.).

Н. К. Рерихъ. ‚Короны' (темпера—1914).

N. Roerich. ‚Les couronnes' (détrempe).

Н. К. Рерихъ. ‚Градъ обреченный‘ (темпера—1914).

N. Roerich, ‚La ville condamnée‘ (détrempe).



Н. К. Рерихъ. ‚Дѣла человѣческія' (темпера—1914).

N. Roerich. ‚Vanité des oeuvres humaines' (détrempe).

гилеву никто не можетъ отказать въ творческомъ темпераментѣ и полнотѣ воспріятія искусствъ. Кто видѣлъ постановки столь разныя, какъ ‚Снѣгурочку‘ (театръ Рейнеке, режисура Е. П. Карпова) и ‚Сестру Беатрису‘ (театръ Музыкальной драмы, режисура І. М. Лапицкаго), и декораціонные эскизы Рериха къ этимъ постановкамъ, тотъ, конечно, согласится съ высказаннымъ нами утвержденіемъ.

Театральная декорація еще не состоялась, когда художникъ прислалъ свои эскизы. Ихъ надо осуществить, ихъ надо привести въ соотвѣтствіе со всей постановкой. Изъ сочетаній Рериха и Е. П. Карпова или Рериха и І. М. Лапицкаго ничего не вышло. Но совершенно иначе надлежитъ отнестись къ тѣмъ декораціямъ Рериха, которыя были осуществлены въ сотрудничествѣ съ Дягилевымъ, Станиславскимъ, Евреиновымъ и Миклашевскимъ. У Дягилева въ декораціяхъ Рериха шли ‚Князь Игорь‘ (для котораго художникъ писалъ эскизы дважды: для постановки 1909 г. и для возобновленной постановки 1914 г.), ‚Псковитянка‘ и ‚Весна Священная‘.

Нѣсколько въ сторонѣ стоятъ эскизы неосуществившихся декорацій къ ‚Валькиріи‘ Вагнера. Ихъ правильнѣе назвать сюитой на тему ‚Валькиріи‘. Эта сюита, явившаяся непосредственнымъ отраженіемъ музыкальныхъ впечатлѣній художника, представляетъ, быть можетъ, наиболѣе цѣнное изъ всего, созданнаго Рерихомъ для театра. Эскизы къ ‚Валькиріи‘ отличаетъ большая слитность музыкальнаго съ живописнымъ; конечно, скандинавская основа нибелунговой саги выдвинута Рерихомъ на первый планъ.

Посѣтители Стариннаго театра помнятъ великолѣпный, насыщенный грозой пейзажъ горной Испаніи, служившій декораціей къ Фуенте-Овехуна, столь неожиданно—для многихъ—удавшійся Рериху. Но наибольшаго успѣха достигъ Рерихъ, какъ декораторъ, въ своихъ эскизахъ для московскаго Художественнаго театра къ постановкѣ ‚Перъ-Гюнта‘. По дружнымъ отзывамъ серьезной печати, болѣе всего удались Рериху декораціи Сѣвера, неудачными оказались декораціи Марокко. Тѣмъ не менѣе, общее впечатлѣніе было для Рериха благопріятнымъ. Послѣ ‚Перъ-Гюнта‘, по его эскизамъ, театръ Музыкальной драмы осуществилъ неудачную постановку ‚Сестры Беатрисы‘. ‚Принцеса Маленъ‘ въ декораціяхъ Рериха, предполагавшаяся въ московскомъ Свободномъ театрѣ, свѣта рампы не увидѣла.

Сколько мы знаемъ замыслы Рериха къ этимъ двумъ постановкамъ, изъ которыхъ одна оказалась нерожденной, а другая неудачной,—въ этихъ декораціяхъ должна была проявиться нѣкоторая новая для художника черта: мягкость и ласковость, мягкость настроенія, ласковость тоновъ. Этотъ оттѣнокъ былъ уже замѣченъ въ нѣкоторыхъ эскизахъ къ ‚Перъ-Гюнту‘, здѣсь онъ сказался явственнѣе.

Надобно признать, что въ развитіи творчества художника эта новизна не можетъ разсматриваться, какъ существенный и показательный шагъ впередъ. Дягилевскія декораціи Рериха несравненно содержательнѣе, суровѣе, значительнѣе. Человѣкъ, чувствующій театръ и стихію театральнаго, не можетъ пройти мимо счастливыхъ моментовъ этихъ декорацій. Запоминаются ‚Половецкій станъ‘ и ‚Путивль‘, гдѣ

плачетъ Ярославна. А княжій покой, — сѣни княжескаго дома, гдѣ все такъ сгружено, ярко, пестро, гдѣ стѣна на стѣнѣ наростала, ко всякому дому—пристройка,— даетъ впечатлѣніе настоящей театральной характеристики.

Счастливое, инстинктивное чувствованіе художника помогло ему и на этотъ разъ Онъ не ушелъ въ подробности, а далъ только характерное. Въ дымномъ смѣшеніи желтаго съ краснымъ (половецкій станъ) дана чуткая илюстрація къ музыкѣ ‚Игоря‘,—не та илюстрація, которая объясняетъ и воспроизводитъ, а та, что дополняетъ новыми впечатлѣніями. Все это относится къ первой декораціи ‚Князя Игоря‘, когда Дягилевъ поставилъ половецкія пляски М. Фокина. Когда черезъ нѣсколько лѣтъ Рериху пришлось дать эти декораціи вторично для постановки оперы, онъ показалъ темную, глубокую южную ночь (зеленое съ синимъ). Здѣсь невольно сказалось инстинктивное различеніе художникомъ сценическихъ формъ балета и оперы, гдѣ задача театральныхъ декорацій акомпанировать въ одномъ случаѣ человѣческому тѣлу на сценѣ, въ другомъ—главному тону соотвѣтственной части музыкальнаго произведенія.

Все сдѣланное Рерихомъ для театра, при всей значительности отдѣльныхъ попытокъ, носитъ характеръ случайности. Театральные эскизы осуществлялись художникомъ среди другихъ работъ: они не отвлекли его отъ главнаго, давъ только нѣкоторый исходъ назрѣвшимъ въ немъ индивидуальнымъ стремленіямъ, но въ развитіи ихъ поэтому не видно того стройнаго и сильнаго роста творческой личности, который такъ характеренъ для Рериха вообще. [1] Можно предположить, что въ области театрально-декоративнаго мастерства при иныхъ условіяхъ Рерихъ создалъ бы гораздо больше: счастливое сотрудничество Рериха и Станиславскаго дало, какъ мы видѣли, счастливое достиженіе. Но было бы неправильно переоцѣнивать этотъ единственный фактъ, нельзя забывать о спеціальныхъ условіяхъ ‚Перъ-Гюнта‘, какъ драматическаго произведенія, съ его сценической расколотостью, съ внутренними противорѣчіями стилей, съ туманностью его общей структуры. ‚Перъ-Гюнтъ‘ самъ по себѣ недостаточно театраленъ, чтобы на основаніи его можно было судить о театральныхъ дарованіяхъ художника, писавшаго декораціи. Декораціи—радовали. Значитъ, художественный успѣхъ былъ, но въ рамкахъ театральнаго ли искусства? Посколько мы могли продумать работы и творческую личность Рериха, элементы театральнаго художника въ немъ отсутствуютъ.

Художникъ, углубившійся въ стихію подсознательнаго, живущій весь въ мірѣ своей догадки, упрямый и настойчивый, одинокій и недовѣрчивый, можетъ ли быть художникомъ театра, въ чьей работѣ единственная честность — приспособленіе, гдѣ художественный эгоизмъ немыслимъ, гдѣ одно изъ заданій—служеніе другому художнику: композитору, писателю, актеру или танцовщику? Разумѣется, не всѣ теат-

[1] Болѣе того: работы для театра оказали дурное воздѣйствіе на нѣкоторыя позднѣйшія картины Рериха, сбивъ вѣрное декоративное чутье его въ сторону декораціонности.

Н. К. Рерихъ. ‚Зарево' (темпера—1914).

N. Roerich. ‚Ciel embrasé' (détrempe).

ральные художники нашихъ дней имѣютъ мужество въ этомъ сознаться: многіе изъ нихъ ‚сами по себѣ‘. И театръ, который тоже ‚самъ по себѣ‘, мститъ имъ за это бунтомъ, провозглашая лозунгъ, что сцена есть не болѣе, какъ подмостки, гдѣ единственный господинъ—актеръ. Мы не знаемъ, какъ разрѣшитъ русское сценическое искусство эти противорѣчія,—повидимому, нѣкоторые выдающіеся представители нашей режисуры запутались въ нихъ весьма основательно,—но, думается, всякій крупный художникъ современности, если онъ уважаетъ свой талантъ, рано или поздно придетъ къ этой проблемѣ.

Въ печати, высказываясь по поводу одной изъ послѣднихъ своихъ декорацій, Рерихъ заявилъ, что онъ ‚отъ театра уходитъ‘. Въ этомъ признаніи слышится намъ отвѣтъ художника на неизбѣжный вопросъ.

Что дѣлать, если стремленіе нашихъ художниковъ къ монументальному, къ живописи большихъ плоскостей, не находитъ въ жизни отголосковъ или находитъ ихъ въ ограниченномъ числѣ, въ условіяхъ приспособленія, не всѣми преодолимыхъ...

VII

Послѣдняя выставка ‚Міра Искусства‘ для Рериха явилась отчетной выставкой работъ за два года. Притомъ, на выставку эту попали не всѣ его работы: нѣкоторыя, весьма значительныя, какъ описанная нами выше картина ‚безъ названія‘ и ‚Вѣстникъ‘, публика не увидѣла.

Не знаменуютъ ли эти послѣднія работы Рериха новый шагъ въ развитіи его творчества, дополняютъ ли онѣ только прошлое, или, быть можетъ, говорятъ объ остановкѣ?

Въ отличіе отъ прежнихъ, послѣднія картины поражаютъ новымъ для Рериха: отсутствіемъ внѣшняго единства. Прежде удивительно стройно размѣщались холсты Рериха. Въ нихъ была внутренняя связь, какое то одно настроеніе — растущее, крѣпнущее, созрѣвающее. Въ этомъ, главнымъ образомъ, и была причина того, что многимъ Рерихъ представлялся однообразнымъ. Стѣна, отведенная художнику на выставкѣ 1915 года, поразила неожиданностью. И по темамъ, и по красочнымъ сочетаніямъ, и по настроеніямъ, каждая картина представляла съ полной необъяснимостью нѣчто отъединенное.

‚Короны‘, гдѣ, на пустынномъ берегу моря, воины—ихъ трое—клянутся на мечахъ великой клятвой вѣрности, а въ зеленыхъ небесахъ, точно короны, проплываютъ легкія розовыя облака; густой, багрово-красный пожаръ ‚Зарева‘; крикъ пурпурнаго ‚Змія‘ среди базальтовыхъ горъ къ небывалымъ желтымъ небесамъ; ‚Вѣстникъ‘, гдѣ къ высокой, обрывистой, черной скалѣ, въ тревожной тишинѣ вечера приплываетъ невѣдомый корабль: стоитъ та тишина, когда природа точно прислуши-

Н. К. Рерихъ. ‚Прокопій Праведный отводитъ каменную тучу отъ Устюга Великаго‘ (темпера—1914).

N. Roerich. ‚Procope le Juste détournant le nuage de pierre de la ville d'Oustioug‘ (détrempe).

вается къ своему дыханію, одинъ изъ тѣхъ рѣдкостныхъ вечеровъ, когда можно видѣть неповторяемую картину зеленаго солнечнаго луча... И наконецъ, благостная, ровная тишина рѣки, бѣгущей среди знакомыхъ холмовъ, съ которыхъ ‚Прокопій Праведный благословляетъ невѣдомыхъ плывущихъ‘.

Это многообразіе устремленій можно ли считать остановкой въ творчествѣ, особенно если принять во вниманіе новизну красочныхъ задачъ? Цѣлый рядъ обстоятельствъ не позволяетъ прійти къ убѣжденію, что творчество Рериха, выразивъ себя вполнѣ, стало на путь дополняющихъ углубленій, что обычно для многихъ опредѣлившихся художниковъ. Горы видитъ Рерихъ по новому. Впервые появляется въ его картинахъ замкнутость, предѣлъ. ‚Крикъ змія‘ такъ яростенъ, потому что горы обступили его тѣснымъ чернымъ кольцомъ, а небеса желты. ‚Вѣстникъ‘-корабль приплываетъ къ отвѣсной стѣнѣ. И даже море, на берегу котораго клянутся воины, своими волнами не несетъ исхода. А въ ‚Заревѣ‘ градъ пылаетъ ровнымъ, томящимъ душу пламенемъ, въ которомъ, какъ въ красныхъ стеклахъ, сливаются очертанія человѣческой жизни.

Н. К. Рерихъ. Эскизъ декораціи къ оперѣ А. А. Давидова ‚Сестра Беатриса' (темпера—1914).

N. Roerich. Esquisse de décor pour l'opéra de A. Dawidow ‚Soeur Béatrice' (détrempe).

Когда на разстояніи вспоминаешь всѣ эти картины, созданныя Рерихомъ на протяженіи послѣднихъ двухъ лѣтъ, изъ которыхъ нѣкоторыя, какъ ‚Зарево', ‚Градъ обреченный', ‚Вѣстникъ', были написаны за нѣсколько мѣсяцевъ до великой войны, невольно хочешь многое въ нихъ объяснить интуитивными предчувствіями художника. Потому что стихія этихъ картинъ (за исключеніемъ ‚Прокопія Праведнаго', ‚благословляющаго' и ‚отводящаго тучу')—пожаръ. И кажется, что художникъ, ставшій мужемъ въ своемъ мастерствѣ, окрѣпшій и опредѣлившійся, бродя въ мірѣ творческихъ видѣній, ощутилъ внезапно нѣкую тревогу. Какъ въ историческомъ разсказѣ, онъ припалъ ухомъ къ землѣ, прислушался. И былъ шумъ, крики, смятеніе въ одномъ станѣ, тишина великая—въ другомъ.

Двѣ струи, два настроенія въ творческихъ видѣніяхъ представляются намъ нѣкоторымъ рубежомъ въ творчествѣ Рериха. Пробилъ часъ, впервые за все время его художнической работы, когда онъ сталъ на распутьѣ великихъ дорогъ. Онъ пришелъ къ этому такъ же, какъ всѣ мы. Въ давнишній чудесный міръ его видѣній, найденный и охваченный имъ, ставшій для него столь же достовѣрнымъ, какъ для

насъ—наше сегодня, ворвались зловѣщія зарницы. Что бы ни было, завтрашній день несетъ новое, вчерашняя жизнь не повторится.
Эти ощущенія, столь разныя, столь противорѣчивыя, независимо отъ ихъ значенія для творчества Рериха, для насъ—показательны, потому что это наши настроенія: потому что мы вѣримъ крику змія, носимъ градъ обреченный въ своей душѣ и всѣмъ сердцемъ слышимъ молитву Прокопія Праведнаго, отводящаго тучу отъ Устюга Великаго...

Бываютъ минуты, когда небеса внезапно темнѣютъ, раннія сумерки упадаютъ на землю. Знаемъ, что туча пройдетъ, что до ночи—далеко, и все таки раннія сумерки въ нашемъ сердцѣ рождаютъ тревогу. Не то же ли ощущеніе переживаемъ всѣ мы, когда думаемъ теперь о будущемъ? Конечно, только туча... Но мы боимся сумерекъ Европы и вмѣстѣ съ ихъ приходомъ боимся за культуру Великой Россіи.
О, конечно, не нарушится благостная тишина этой природы. Незримо Прокопій Праведный еще благословитъ нашу страну, всѣхъ невѣдомыхъ плывущихъ Великимъ путемъ изъ варягъ въ греки. Но сторожитъ наше сердце на всѣхъ путяхъ великая тревога... А что, если — сумерки, если Великій путь забудется, и, быть можетъ, многіе, этимъ путемъ плывшіе, повернутъ вспять къ замкнувшемуся кругу, къ чернымъ скаламъ, для которыхъ нѣтъ у благостныхъ—благословенія?
Не эта ли тревога объемлетъ художника? Но какое бы разрѣшеніе она ни нашла и куда бы она Рериха ни привела, сдѣланное имъ вошло въ русское искусство и въ русскую культуру. Намъ не дано судить о предѣльныхъ размѣрахъ его дарованій, о значеніи его творчества для предстоящихъ поколѣній живописцевъ. Исторія заставляетъ насъ въ такихъ случаяхъ говорить: не знаемъ. Но мы имѣли право свидѣтельствовать, какъ современники художника. Мы не только могли, мы должны были свидѣтельствовать о томъ показательномъ, знаменующемъ наше время и его устремленія, о чемъ намъ повѣдало творчество Рериха.

Н. К. Рерихъ. Эскизъ декораціи къ оперѣ А. А. Давидова ‚Сестра Беатриса' (темпера). (Собр. М. И. Терещенка).

N. Roerich. Esquisse de décor pour l'opéra de A. Dawidoff ‚Soeur Béatrice'. (Collect. M. Téréstschenko).

Н. К. Рерихъ. ‚Вѣстникъ' (темпера—1914).
(Собств. Е. И. Рерихъ).

N. Roerich. ‚Le messager' (détrempe).
(App. à M-me H. Rörich).

СПИСОКЪ ГЛАВНЫХЪ РАБОТЪ Н. К. РЕРИХА

Названіе картинъ:	*Собственники:*
1894. Псковичъ (карандашъ).	Уничтожено („Студенческій сборникъ“).
1895. Вечеръ Богатырства Кіевскаго (I варіантъ) (масло).	Е. И. Рерихъ (Пгд.).
Въ Грекахъ (масло).	В. С. Кривенко (Пгд.).
1896. Вечеръ Богатырства Кіевскаго (II варіантъ) (масло).	
Курганы (масло).	
1897. Утро Богатырства Кіевскаго (масло).	Русское Собраніе (Пгд.).
Гонецъ (масло).	Третьяковская галерея.
На чужомъ берегу (масло).	С. Н. Сыромятниковъ.
1898. Идолъ (Передъ городской стѣной) (масло).	Кн. Тарханъ-Моуравовъ (Пгд.).
Собираются старцы (масло).	Америка (не разыскано).
1899. Волховъ (пастель).	В. Э. Направникъ (Пгд.).
Спасъ Нередица.	И. М. Степанова (Пгд.).
Старая Ладога (масло).	В. А. Беклемишевъ (Пгд.).
Походъ (масло).	Русское Собраніе (Пгд.).
Охота, эскизъ (акварель).	Е. В. Герц. Н. Н. Лейхтенбергскій (Пгд.).
1900. Курганное поле (масло).	Уничтожено.
Ждутъ (масло).	І. А. Равичъ (Варшава).
Священный очагъ.	Уничтожено.
Зловѣщіе (эскизъ масломъ).	А. А. Кутузовъ (Пгд.).
Волки (масло).	Н. К. фонъ-Меккъ (Пгд.).
Походъ Владимира на Корсунь (масло).	Третьяковская галерея.
1901. Разсказъ о Богѣ.	
Зловѣщіе (эскизъ акварелью).	Русскій Музей Александра III.

Заморскіе гости (масло).	Е. И. В. Государь Императоръ.
Заморскіе гости (масло).	Н. Н. Перцовъ (Пгд.).
Идолы (Языческое) (масло).	Кн. М. Кл. Тенишева (Смоленскъ).
Идолы (варіантъ) (масло).	А. П. Ивановъ (Пгд.).
Часовня.	Е. И. В. Принцеса Евгенія Максимиліановна Ольденбургская (Пгд.).
Княжая охота (Утро) (масло).	Е. И. В. Вел. Кн. Ольга Александровна.
1902. Сѣверъ (пастель).	П. Н. Перцовъ (Пгд.).
Заповѣдное мѣсто (масло).	М. Ф. Якунчикова (Москва).
Городокъ (масло).	Н. К. Рерихъ (Пгд.).
Городъ строятъ (масло).	Третьяковская галерея.
Городокъ зимой (акварель).	Г. О. Гиршманъ (Москва).
Славянская жизнь (пастель).	В. В. Протопоповъ (Пгд.).
Сибирскій фризъ (масло).	Кн. С. А. Щербатовъ (Москва).
9 эскизовъ къ нему (пастель).	Кн. М. Кл. Тенишева (Смоленскъ).
Бой со змѣемъ (пастель).	В. В. Протопоповъ (Пгд.).
1903. Строятъ ладьи (масло).	Америка (не разыскано).
Домъ Божій (масло).	Уничтожено.
Псковскій погостъ (масло).	Кн. М. Кл. Тенишева (Смоленскъ).
Псковскій погостъ (масло).	Америка (не разыскано).
Этюды древней архитектуры (масло): Ярославль, Кострома, Казань, Нижній-Новгородъ, Владиміръ, Суздаль, Юрьевъ-Польскій, Ростовъ-Великій, Москва, Смоленскъ, Вильна, Троки, Гродно, Ковна, Митава, Рига, Венденъ, Изборскъ, Печеры, Псковъ.	Частью въ городскомъ музеѣ въ Санъ-Франциско.
1904. Этюды древней архитектуры (масло): Тверь, Угличъ, Калязинъ, Валдай, Звенигородъ.	А. А. Ростиславовъ, кн. М. С. Путятинъ, Б. К. Рерихъ (Пгд.) и др.
Бой Александра Невскаго съ ярломъ Биргеромъ (темпера).	Русскій Музей Александра III.
Древняя жизнь (масло).	Кн. С. А. Щербатовъ (Москва).
3 эскиза ‚Сѣверъ‘ (Каменный вѣкъ) (гуашь).	Русскій Музей Александра III.
Архангелъ (эскизъ къ ‚Сокровищу Ангеловъ‘) (масло).	Кн. М. Кл. Тенишева (Смоленскъ)
5 эскизовъ къ рѣзной мебели для мастерской кн. М. Кл. Тенишевой въ Талашкинѣ.	Кн. М. Кл. Тенишева (Смоленскъ).

1905.	Сѣверъ (гуашь).	Русскій Музей Александра III.
	Эскизы для майоликовыхъ фризовъ (Скандинавія) (акварель).	Общество ‚Россія‘ (Пгд.).
	Славяне на Днѣпрѣ.	А. А. Коровинъ (Пгд.).
	Роспись въ молельной (акварель).	Русскій Музей Александра III.
	Пещное дѣйство (акв. и темп.).	Русскій Музей Александра III.
	Сокровище Ангеловъ (масло).	Е. И. Рерихъ (Пгд.).
	Человѣкъ со скребкомъ (п.).	Люксембургскій музей въ Парижѣ.
	Колдуны (пастель).	Г. Власовъ (Кіевъ).
	Бѣлыя птицы (масло).	Г. Хорватъ.
	Заклятіе водное (пастель).	Г. Дени Рошъ (Парижъ).
	Изба смерти (акварель).	Кн. М. Кл. Тенишева (Смоленскъ).
	Эскизъ къ ‚Бою‘ (акварель).	Е. И. Рерихъ (Пгд.).
	Царь (рис. съ акварелью).	А. Ф. Мантель (Казань).
	Дозоръ (масло).	Н. Д. Ермаковъ.
1906.	Рисунокъ для ‚Вѣсовъ‘.	
	Бой (масло).	Третьяковская галерея.
	Зміевна (темпера).	Русскій Музей Александра III.
	Владыки нездѣшніе (масло).	Е. И. Рерихъ (Пгд.).
	Девассари Абунту съ птицами (темпера).	Вѣна.
	Девассари и камни (темпера).	М. Мартенъ.
	На мосту стояла старица (акв.).	М. Т. Соловьевъ.
1907.	Сѣдая Финляндія (пастель).	Е. И. Рерихъ (Пгд.).
	Поединокъ.	А. А. Стаборовскій.
	Коверъ-Самолетъ (темп. и паст.).	Г. Хорватъ.
	Илья Пророкъ (темп. и паст.).	А. В. Румановъ (Пгд.).
	Эскизы декорацій къ ‚Валькиріи‘ (темпера).	Г. Матвѣевъ, В. К. Рерихъ (Пгд.), А. А. Карзинкинъ (Москва).
	Эскизъ декорации къ мистеріи ‚Три Волхва‘.	Бахрушинскій театральный музей въ Москвѣ.
1908.	Тріумфъ Викинга (темпера).	В. Третьяковъ (Москва).
	Эскизы декорацій для ‚Снѣгурочки‘.	
	Задумываютъ одежду (темпера).	С. А. Кусевицкій (Москва).
1909.	7 фризовъ въ домѣ Ф. Г. Бажанова (темпера).	Ф. Г. Бажановъ (Пгд.).
	Стража (темпера и пастель).	Г. Ганзенъ (Кіевъ).
	Изба смерти (варіантъ) (темпера).	А. И. Ланговой (Москва).
	Свѣтлой ночью (Замокъ Викинга) (темпера).	Г. Карзинкинъ (Москва).
	Ункрада (темпера).	Г. Гильзе-ванъ-деръ-Пальсъ (Пгд.).

	Дары (темпера).	Е. И. Рерихъ (Пгд.).
	Ростовъ Великій (масло).	Римскій Національный музей.
	Небесный бой (темпера и пастель).	Г-жа Губрехтъ (Англія).
	Спасъ (темпера).	Кн. М. Кл. Тенишева (Смоленскъ).
1910.	Эскизъ мозаики надъ входомъ въ Почаевскую лавру (темпера).	А. В. Щусевъ (Пгд.).
	Теремъ Кикиморы (декорація) (темпера).	Г. Бѣлоцвѣтовъ (Пгд.).
	Царица Небесная надъ рѣкою жизни (темпера).	Кн. М. Кл. Тенишева (Смоленскъ).
	Идолы (варіантъ) (темпера).	Л. Н. Каменская (Пгд.).
	Варяжское море (масло).	Б. Г. Власьевъ (Пгд.).
	Каменный вѣкъ (Шхеры) (темп.).	Е. И. Рерихъ (Пгд.).
	За морями земли великія (т.).	Л. Н. Каменская (Пгд.).
	У дивьяго камня (темп. и паст.).	И. Г. Каменскій (Пгд.).
	Пейзажъ (темпера).	С. А. Кусевицкій (Москва).
	Смоленскія стѣны (пастель).	М. К. Ушковъ (Москва).
	Камни (темпера).	А. П. Ивановъ (Пгд.).
	Этюдъ для ‚Пути великановъ‘ (т.).	Б. К. Рерихъ (Пгд.).
	Путь великановъ (т.) (не оконч.).	
1911.	Старый король (темпера и паст.).	М. Н. Нейшеллеръ (Пгд.).
	Эскизъ мозаики надъ входомъ церкви въ Талашкинѣ.	Кн. М. Кл. Тенишева (Смоленскъ).
	Человѣчьи праотцы (темпера).	Б. В. Слѣпцовъ.
	Сѣча при Керженцѣ (темпера).	Правленіе О-ва Московско-Казанской ж. д.
	Эскизъ декораціи къ ‚Фуенте Овехуна‘.	В. Е. Бурцевъ (Пгд.).
	Книга Голубиная (темпера).	Кн. М. Кл. Тенишева (Смоленскъ).
1912.	Древо преблагое, глазамъ утѣшеніе (темпера).	Е. И. Рерихъ (Пгд.).
	Пречестный градъ, врагамъ озлобленіе (темпера).	
	Эскизы декорацій къ ‚Снѣгурочкѣ‘ (темпера).	Б. Слѣпцовъ (Пгд.), С. А. Кусевицкій (Москва) и др.
	Роспись церкви въ Талашкинѣ.	
	Мечъ мужества (темпера).	В. И. Зарубинъ (Пгд.).
	Звѣздныя руны (темпера).	А. И. Ланговой (Москва).
	Ангелъ послѣдній (темпера).	
	Эскизы декорацій къ ‚Перъ Гюнту‘.	В. В. Святловскій, Ф. Ф. Нотгафтъ, М. О. Штейнбергъ, А. Н. Бенуа и др. (Пгд.).
1913.	Принцеса Маленъ (темпера).	
	11 эскизовъ для ‚Свободнаго театра‘ въ Москвѣ.	Н. В. Грушецкій (Пгд.). А. Н. Шубинъ-Поздѣевъ (Пгд.) и др.

	Проектъ скита (темпера).	Кн. Н. Н. Жеваховъ (Пгд.).
	‚Кавказъ‘ 7 этюдовъ (темпера).	О. К. Аллегри, А. І. Гидони, Я. А. Тикстонъ (Пгд.).
	Облако (пастель).	Е. И. Рерихъ (Пгд.).
	Эскизъ росписи часовни въ Псковѣ по проекту А. В. Щусева (темпера).	Ю. О. Забѣлъскій и др. (Пгд.).
	Князь Игорь (темпера). 8 эскизовъ и костюмы для дягилевскихъ спектаклей въ Лондонѣ.	
	Роспись церкви въ Талашкинѣ (темпера).	Кн. М. Кл. Тенишева (Смоленскъ).
	Моленная комната для виллы въ Ниццѣ (темпера).	
	Змій кричитъ (начато).	Л. С. Лившицъ (Ницца).
	Эскизы декорацій къ Веснѣ Священной‘ (темпера).	Б. В. Слѣпцовъ (Пгд.) и др.
	Дѣла человѣческія (темпера).	
1914.	Змій кричитъ (окончено) (темпера).	Музей Императорской Академіи Художествъ.
	Сестра Беатриса (6 эскизовъ для оперы А. А. Давидова въ ‚Театрѣ музыкальной драмы‘) (темпера).	А. И. Терещенко, А. А. Давидовъ и др. (Пгд.).
	‚Въ башнѣ‘ (‚Принцеса Маленъ‘) (темпера).	
	Зарево (темпера).	
	Короны (темпера).	
	Градъ обреченный (темпера).	
	Покореніе Казани (темпера).	Правленіе О-ва Московско-Казанской ж. д.
	Вѣстникъ (темпера).	Е. И. Рерихъ (Пгд.).
	Прокопій Праведный отводитъ каменную тучу отъ Устюга Великаго (темпера).	
	Прокопій Праведный благословляетъ невѣдомыхъ плывущихъ (темпера).	

СОДЕРЖАНІЕ

ТЕКСТЪ

Александръ Гидони—Творческій путь Рериха 1
Списокъ главныхъ работъ Н. К. Рериха 35

ВОСПРОИЗВЕДЕНІЯ

Трехцвѣтныя автотипіи:

Н. К. Рерихъ — „Въ башнѣ“ („Принцеса Маленъ“) (темпера — 1914) 1
„Дары“ (темпера — 1910) 13
„Зарево“ (темпера — 1914) . . . . . 30—31

Автотипіи:

Н. К. Рерихъ — „Свѣтлою ночью“ („Замокъ Викинга“) (темпера—1909) . . . . . 2—3
„Мечъ мужества“ (темпера — 1912) . . . . . 4—5
„Звѣздныя руны“ (темпера — 1912) . . . . . 4—5
„Ангелъ послѣдній“ (темпера — 1912) . . . . . 4—5
„Сѣча при Керженцѣ“ (темпера — 1911) . . . . . 4—5
„Изба смерти“ (темпера — 1909) . . . . . 6—7
„Избушка“ — эскизъ декораціи къ „Перъ Гюнту“ Ибсена (темпера — 1912) . . . . . 6—7
Эскизъ декораціи къ I акту „Перъ Гюнта“ Ибсена (темпера — 1912) . . . . . 6—7
„Гегстадъ“ — эскизъ декораціи къ „Перъ Гюнту“ Ибсена (темпера — 1912) . . . . . 8—9
„Домъ Озе“ — эскизъ декораціи къ „Перъ Гюнту“ Ибсена (темпера — 1912) . . . . . 8—9
„Египетъ“ — эскизъ декораціи къ „Перъ Гюнту“ Ибсена (темпера — 1912) 10
„Холмы“ — эскизъ декораціи къ „Перъ Гюнту“ Ибсена (темпера — 1912) . . . . . 10—11
„Слобода“ — эскизъ декораціи къ „Снѣгурочкѣ“ Островскаго (темпера — 1912) . . . . . 10—11
Роспись въ алтарѣ церкви въ имѣніи „Талашкино“ кн. М. Кл. Тенишевой („Царица Небесная“) (1912) . . . . . 14—15

Роспись церкви въ имѣніи ‚Талашкино‘ кн. М. Кл. Тенишевой (1912) . . . . . 16—17
‚Покореніе Казани‘. Эскизъ фрески (темпера — 1914) . . . . . 16—17
‚Укрáда‘ (темпера — 1909) . . . . . 18—19
Костюмъ для оперы Бородина ‚Князь Игорь‘ (темпера — 1913) . . . . . 22—23
Эскизъ декораціи къ комедіи Лопе де Вега ‚Фуенте Овехуна‘ (темпера — 1911) . . . . 24—25
‚Змій кричитъ‘ (темпера — 1914) . . . . . 24—25
‚Прокопій Праведный благословляетъ невѣдомыхъ плывущихъ‘ (темпера — 1914) . . . 26—27
‚Облако‘ (пастель — 1913) . . . . . 26—27
Варіантъ декораціи къ I дѣйст. балета И. Стравинскаго ‚Весна Священная‘ (темпера—1914) 28—29
‚Короны‘ (темпера — 1914) . . . . . 28—29
‚Градъ обреченный‘ (темпера — 1914) . . . . . 28—29
‚Дѣла человѣческія‘ (темпера — 1914) . . . . . 28—29
‚Прокопій Праведный отводитъ каменную тучу отъ Устюга Великаго‘ (темпера — 1914) 32
Эскизъ декораціи къ оперѣ А. А. Давидова ‚Сестра Беатриса‘ (темпера — 1914) 33
Эскизъ декораціи къ оперѣ А. А. Давидова ‚Сестра Беатриса‘ (темпера — 1914) . . . 34—35
‚Вѣстникъ‘ (темпера — 1914) . . . . . 34—35

АПОЛЛОНЪ

КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО

Петроградъ, Разъѣзжая, 8. Телеф. 178-69.

Изданы слѣдующія книги:

В. Я. Адарюковъ.—Очеркъ по исторіи литографіи въ Россіи, съ 2 фототипіями и 66 автотипіями. Ц. 3 р. 50 к. (Распродана).

Сто лѣтъ (1812—1912) французской живописи. — Илюстрованный каталогъ выставки. Ц. 1 р.

Сто лѣтъ французской живописи (1812—1912). — Вступленіе. Статьи кн. К. А. Шервашидзе, Arsène Alexandre'a и Александра Бенуа. 87 воспроизведеній на отдѣльныхъ листахъ. Ц. 8 р. (Распродана).

Литературный Альманахъ. Ц. 2 р. (Распроданъ). Изданіе 2-е—Ц. 1 р.

Сергѣй Ауслендеръ.—Разсказы, книга 2-я.—Ц. 1 р. 50 к.

Н. Гумилевъ.—‚Чужое небо' (третья книга стиховъ).—Ц. 1 р.

Кн. Сергѣй Волконскій. — ‚Человѣкъ на сценѣ'—Ц. 1 р. 50 к. (Распродана).

Кн. Сергѣй Волконскій. — ‚Разговоры'—Ц. 1 р. 50 к.

Ж. д'Удине.—‚Искусство и жестъ', перев. кн. С. Волконскаго.—Ц. 1 р. 50 к. (Распродана).

Кн. Сергѣй Волконскій.—‚Художественные отклики'.—Ц. 1 р. 50 к.

Кн. Сергѣй Волконскій. — ‚Выразительный человѣкъ', сценическое воспитаніе жеста (по Дельсарту).—Ц. 2 р. (Распродана).

Сергѣй Маковскій. — Страницы художественной критики, кн. III. Выставки и характеристики. — Съ 2 трехцвѣтками, 5 меццотинто-гравюрами и 22 автотипіями.—Ц. 3 р.

Максимиліанъ Волошинъ.—Лики творчества, кн. I.—Ц. 2 р. 50 к.

‚Н. К. Чурлянисъ'.—Илюстрованная монографія. Статьи Вячеслава Иванова и Валеріана Чудовскаго.—Ц. 3 р. (Распродана).

Я. Тугендхольдъ.—Проблемы и характеристики (Сборникъ художественно-критическихъ статей о французской живописи).—Проблема ‚натюрморта'. Пейзажъ во французской живописи. О портретѣ. Нагота во французскомъ искусствѣ. Съ 1 меццотинто-гравюрою и 22 автотипіями. Ц. 3 р.

Изданія осени 1915 г. (ограниченное количество экземпляровъ).

‚Н. К. Рерихъ'.—Илюстрованная монографія. Статья Александра Гидони. Ц. 3 р.

‚Н. Н. Сапуновъ'.—Илюстрованный сборникъ. Статьи Максимиліана Волошина, Ѳедора Комиссаржевскаго, Я. Тугендхольда и др. Ц. 3 р.

‚К. С. Петровъ-Водкинъ'. — Илюстрованная монографія. Статьи А. Ростиславова, Всеволода Дмитріева и Н. Пунина. Ц. 2 р. 50 к.

‚Андрей Рублевъ' и **‚Симонъ Ушаковъ'**,—Илюстрованныя статьи Н. Пунина. Ц. 3 р.

ИЗДАНІЕ „АПОЛЛОНА“

Цѣна 3 рубля.